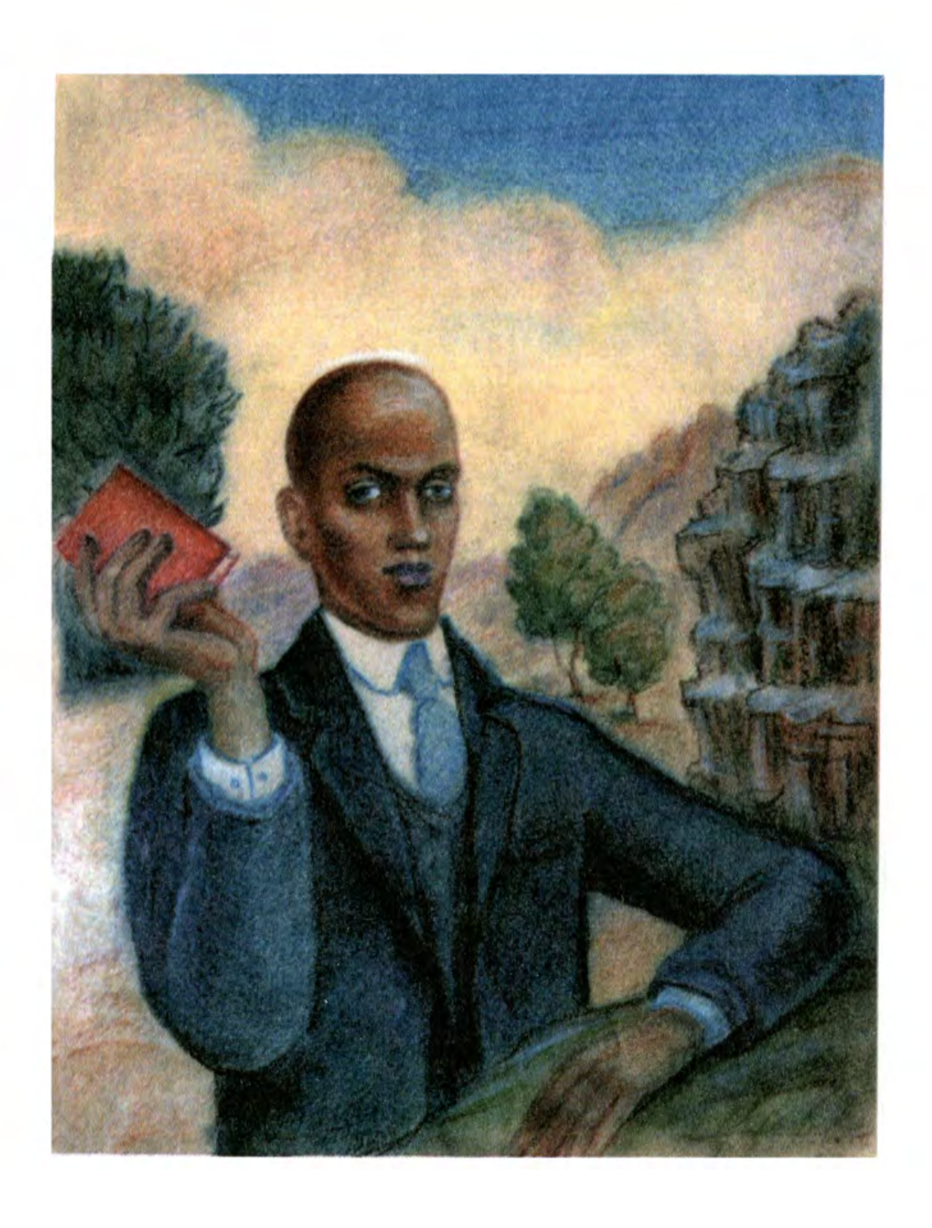


Н. С. ГУМИЛЕВ

СОЧИНЕНИЯ



ВОСКРЕСЕНЬЕ



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Н. С. ГУМИЛЕВ
Полное собрание сочинений

ТОМ СЕДЬМОЙ
Статьи о литературе и искусстве.
Обзоры. Рецензии.

Москва


2006

УДК 882-12
ББК 84(2Рос=Рус)1
Г94

Тексты подготовили и примечания составили:
М. Баскер (Великобритания), Т. М. Вахитова, Ю.В. Зобнин,
А.И. Михайлов, В.А. Прокофьев.

В подготовке тома принимали участие:
Е.Б. Белодубровский (С.-Петербург), В.Н. Воронович (С.-Петербург),
С.В. Нилов (С.-Петербург), В.П. Петрановский (С-Петербург),
Е.Ю. Раскина (Москва), Н.А. Хмелевская (С.-Петербург),
А.В. Успенская (С.-Петербург).

Ответственный редактор тома
Ю. В. Зобнин
Редактор
Д. М. Климова

Г 94 **Гумилев Н.С.** Полное собрание сочинений. В 10 т. Т. 7. Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии. — М.: Воскресенье, 2006. — 552 с.; ил.

ISBN 5—88528—481—4 (Т. 7)
ISBN 5—93494—080—5

В седьмом томе Собрания сочинений Николая Степановича Гумилева собраны все известные на настоящий момент литературно-критические работы поэта, в том числе — великие шедевры отечественной критики, составившие знаменитый посмертный сборник «Письма о русской поэзии».

Г $\frac{4702010102—024}{К56(03)—98}$

ББК 84(2Рос=Рус)1

СТАТЬИ О ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ. ОБЗОРЫ. РЕЦЕНЗИИ.

1.

Издавая первый русский художественный журнал в Париже, этой второй Александрии утонченности и просвещения, мы считаем долгом познакомить читателей с нашими планами и взглядами на искусство.

Мы дадим в нашем журнале новые ценности для изысканного миропонимания и старые ценности в новом аспекте.

Мы полюбим все, что даст эстетический трепет нашей душе, будет ли это развратная, но роскошная Помпея, или Новый Египет, где времена сплелись в безумьи и пляске, или золотое средневековье, или наше время, строгое и задумчивое.

Мы не будем поклоняться кумирам, искусство не будет рабыней для домашних услуг.

Ибо искусство так разнообразно, что свести его к какой-либо цели, хоть бы и для спасения человечества, есть мерзость перед Господом.

2. М. В. ФАРМАКОВСКИЙ

Artiste-peintre* (Письмо из Парижа)

Всякий, кто впервые войдет в ателье Фармаковского и хотя бы даже рассеянно взглянет на его рисунки, испытает странное чувство. Ему покажется, что не на холсте или бумаге, а в его собственном мозгу возникли эти невиданные пейзажи, с деревьями и цветами, похожими на грезы больного индуса. Эти образы, странные, почти нелепые, но нарисованные с той страшной реальностью, которая пугает больше всякой фантастичности. Кажется, что рухнули стены нашего сознания, над которыми трудилось столько поколений, и что человеческая воля из мировой царицы снова превратилась в маленькую загнанную ощетинившую <ся> кошку, с безумной смелостью отгоняющую от нее бешеных псов.

И понимаешь, что человеку необходимы сильные, цепкие руки, быстрые ноги, увертливые, всегда готовые к неожиданному прыжку, и глаза, пьющие самые затаенные мысли врага.

И в картинах Фармаковского свистит пронзительный ветер, призывающий нас побороться с потусторонними уродами, которые притащились в наш мир и глядят зловеще и тупо.

---

* Художник (*франц.*)

Вот сюжеты некоторых его рисунков, принадлежащих к большой серии «Жизнь».

По тротуару идет со скучающим видом барышня, не обращая внимания на то, что ее немного отставший бульдог, взъерошив шерсть, заливается громким лаем, глядя перед собой. А перед ним лежит маленький голый старикашка, из породы гномов или ночных болотных бродяг: он упал, придавленный тяжестью своей ручной тележки, в которой, скверно улыбаясь, сидит громадный, точно от водяной распухший ребенок.

Что случилось по ту сторону сознания? Зачем на улицах стали показываться такие твари?

Человек редко заботится знать об этом... Все равно он не увидит их, прежде чем они пригнут его мускулистыми руками к земле в сумерках на пути бешено мчащегося автомобиля. (Это — тема второго рисунка.)

А вот «враг», который каждую минуту может попасться навстречу любящим, бродит на границах мира; он рыцарь, невысокий, коренастый, в массивных латах; настоящий хозяин чудовищного средневековья.

Смуглое темное лицо, кривой глаз и большой белый клык, торчащий из презрительно скривленного рта.

У него на своре три пятнистых гиены, наверное, не раз лакомившихся человеческим мясом. Не робкое сердце надо иметь, чтобы объявить себя врагом такого бойца.

Остальные рисунки Фармаковского в таком же роде. Безумно хохочущий старик на неуклюжем чудовище полулошади, полулягушки, Афродита, в виде толстой хищной сводни, ведущая за собой невинную девушку с широко раскрытыми задумчивыми глазами, садизм и проч. заставляют тоскливо сжиматься сердце зрителя.

Но идите дальше, и вы увидите, что не только изломы мира знакомы Фармаковскому.

Тут уже не город, с его мокрыми тротуарами, серыми туманами и небом, закопченным, как ламповое стекло, нет — тут чарующее пышное Эльдорадо, ради которого многие изысканные рыцари становились конквистадорами, сильными в своей неутолимой жажде истинного великолепия.

«Fe mina adorata»* стоит на золотом удаве,, с кокетливым восхищением сложив руки и подняв глаза; она прошла стадию, когда женщина является

* Обожаемая женщина (*лат.*)«Весов»

подругой мужчины, она уже божественная игрушка, цель, достичь которую нет средств, кроме чуда. Может быть, будущая Ева — мечта Стриндберга.

Две черные пантеры трутся у ее ног. Арумы, бананы, ирисы, пальмы четко вырисовываются в мягком просветленном воздухе. Изящный будуар природы. Лучшие мечты Фармаковского всегда на юге. К югу влекут его чисто художественные, даже технические задачи. Пример — обложка книги, где волны, змеи, облака и тигр придуманы, чтобы оправдать капризное распределение пятен черных и золотых. Картина «Pereant»* представляет два задумчиво сидящих марабу и крадущегося к ним ягуара.

60 В «Борьбе» черные пантеры и золотые змеи, вещь удивительная по выдержанности волнообразной линии.

Все эти картины скрывают какой-нибудь декоративный фокус, искусно спрятанный и потому особенно ценный.

Эта вторая половина творчества Фармаковского доказывает, что если он и вызывает нечистых чудовищ, то умеет побороться с ними и победить их, и выйти к немыслимо ярким цветам другого берега...

И мечом ему служит могучая техника!..

3. ВЫСТАВКА НОВОГО РУССКОГО ИСКУССТВА В ПАРИЖЕ

Письмо из Парижа

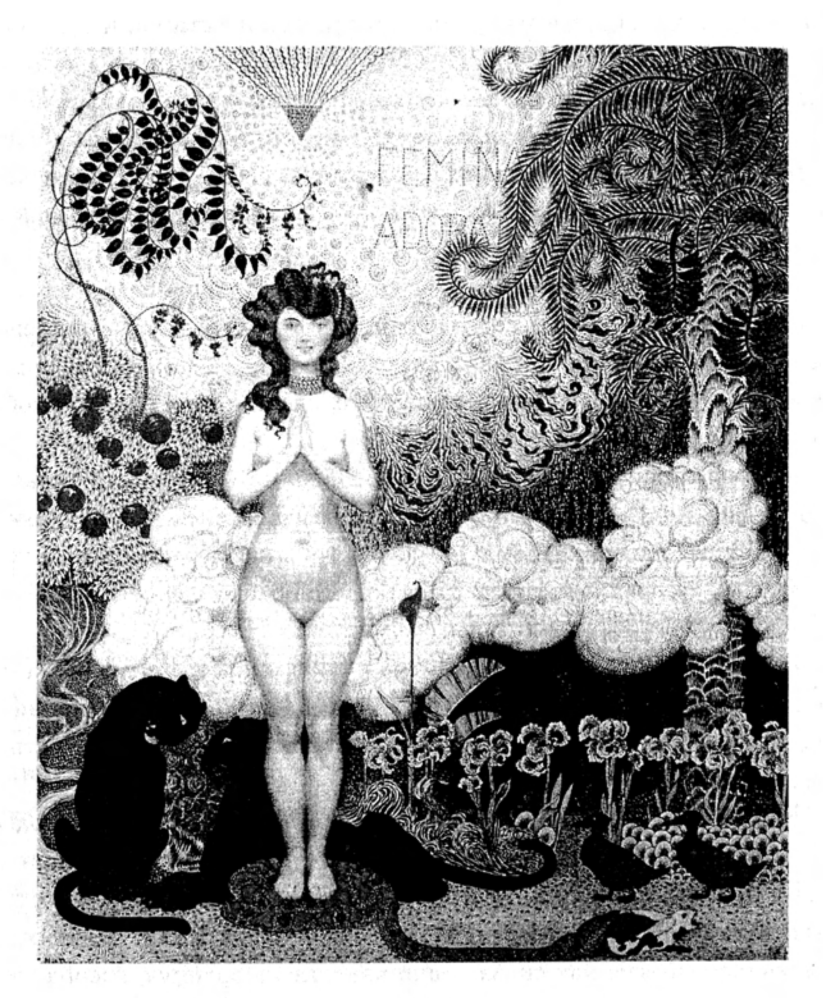
5 декабря н. ст. состоялось l'inauguration** выставки нового русского искусства в Париже. Нужды нет, что в ней участвуют всего пять артистов и что помещение на rue Caumartin*** очень мало,— оригинальность замысла, дополненная большим художественным вкусом, искупает все. Устроители хотели здесь представить ту часть русского искусства, которая занимается воскрешением старинного стиля и, что еще интереснее,— старинной жизни. Поэтому здесь старательно изгнан элемент антикварности или подражательности, и художники еще раз хорошо доказали мысль, что тот, кто действительно поймет и полюбит
10 русскую старину, найдет ее только в своем воображении.

---

* Да погибнут (*лат.*)

** Торжественное открытие (*франц.*)

*** Улица Комартен (*франц.*)



М.В. Фармаковский. «Femina adorata»

Королем выставки является бесспорно Рерих (выставивший 89 вещей). Мне любопытно отметить здесь его духовное родство с крупным новатором современной французской живописи Полем Гогеном. Оба они полюбили мир первобытных людей с его несложными, но могучими красками, линиями, удивляющими почти грубой простотой, и сюжетами дикими и величественными, и, подобно тому как Гоген открыл тропики, Рерих открыл нам истинный север, такой родной и такой пугающий.

Из больших картин Рериха наиболее интересна изображающая «Народ курганов», где на фоне северного закатного неба и чернеющих елей застыло сидят некрасивые коренастые люди в звериных шкурах; широкие носы, торчащие скулы — очевидно, финны, Белоглазая Чудь. Эта картина параллельна другой, бывшей в Salon d'Automne*. Там тоже северный пейзаж, но уже восход солнца, и вместо финнов — славяне. Великая сказка истории, смена двух рас, рассказана Рерихом так же просто и задумчиво, как она совершилась, давно-давно, среди жалобно шелестящих болотных трав.

«Песня о викинге» — вещь изысканная по благородству красок, серых, синей и бледно-оранжевой: от сбегающего вечера еще суровее серые стены дедовского дома; белокурая грустная девушка поет о ком-то далеком, а пред нею среди сверкающего облака в яростной схватке сшиблись две призрачные ладьи.

«Сокровище Ангелов» — камень с изображением дракона на одной стороне и распятого человека на другой. Это вековое сопоставление добра и зла, и его ревниво охраняют толпы ангелов, прелестных ангелов XIII века монастырской России.

Интересна была мысль выставить рядом Рериха и Билибина, одного — как представителя скандинавских и отчасти византийских течений в русском искусстве, другого — как поборника течений восточных. Билибину удалось создать ряд вещей чарующих и нежных, les petites merveilles**, как сказал один известный француз, говоря о его картинах. Наверно, такие же грезы смущали сон Афанасия Никитина, Божьего человека, когда, опираясь на посох, он шел по бесконечным степям к далекому и чудесному царству Индейскому. Былина о Вольге, это самое величественное произведение русского духа, нашла в Били-

* Осенний салон. (*франц.*)

** Маленькие чудеса (*франц.*)

бине чуткого ценителя и иллюстратора, передавшего всю ее своеобразную красоту. Кроме «Вольги» на выставке есть его иллюстрации к «Золотому петушку», «Царю Салтану» и вещи, рисованные для «Золотого Руна».

Княгиня Тенишева выставила свои эмали и керамику и, кроме того, работы крестьянок Смоленской губернии, сделанные под ее наблюдением. Она и проповедуемое ею крестьянское искусство имеют большой успех в Париже, так что многие вещи уже проданы, некоторые даже французскому правительству.

Два остальные экспонента — архитектор Щусев и скульптор барон Раух фон Траубенберг — выставили очень мало, но оба, особенно последний, обнаруживают вкус и любовное изученье старины.

Выставка, несмотря на свою миниатюрность, производит вполне законченное впечатление.

4. ДВА САЛОНА

Société des Artistes Indépendants и Société Nationale des Beaux Arts***

Весной открылись, как всегда, в Париже два художественные Салона — представители двух различных направлений, соперничающих между собой. Их борьба длилась долго и с переменным успехом. Но в этом году уже ясно, что преимущество на стороне Société Nationale.

Начнем с Независимых. Любопытно, что они почти не совершенствуются. Те же приемы, те же сюжеты, как и в прошлые годы. Они объясняют это трудностью разобраться в художественном наследии, которое оставили им Гоген и Сезанн. Но чтобы судить о справедливости их утверждения, вспомним историю обоих мастеров.

Поль Гоген ушел не только от европейского искусства, но и от европейской культуры, и большую часть жизни прожил на островах Таити. Его преследовала мечта о Будущей Еве, идеальной женщине грядущего, не об утонченно-опасной «мучительной деве», по выражению Пушкина, а о первобытно-величавой, радостно любящей и безбольно рождающей.

---

* Общество независимых художников. (*франц.*)

** Национальное общество изящных искусств. (*франц.*)

Он искал ее под тропиками, такими, как они являются наивному взору дикаря, с их странной простотой линий и яркостью красок. Он понимал, что оранжевые плоды среди зеленых листьев хороши только в смуглых руках красивой туземки, на которую смотрят влюбленным взглядом. И он создал новое искусство, глубоко индивидуальное и гениально простое, так что из него нельзя выкинуть ни одной части, не изменяя его сущности.

Сезанну посчастливилось менее. Будучи уже автором многих картин, обнаруживающих большой вкус и знание техники, он внезапно взялся за отыскивание новых путей для искусства, приняв исходной точкой стиль ассирийцев и халдеян. Затворившись в своей мастерской, он начал упорно работать, стараясь прежде всего отделаться от прежних, мешавших ему, приемов творчества. Быть может, для искусства и запылала бы новая заря, но Сезанн умер в конце своей подготовительной работы, и первая выставка его картин периода искания была ретроспективной.

К сожалению, то, что сам художник считал еще несовершенным, для его учеников сделалось предметом подражания. На этой почве возник целый ряд уродливых вещей, вроде картин Блумфельда или Жеребцовой, где любовь к делу заменяется стремлением пооригинальничать каким-нибудь фокусом, ничего общего с искусством не имеющим.

Что касается учеников Гогена, то большинство их совершенно не поняло своего учителя. За исключением Анри Руссо, создавшего несколько прекрасных картин, где он с большой осторожностью воспользовался уроками Гогена, не выходя из сферы его сюжетов, они все пытаются смотреть взглядом дикаря на самые обыденные вещи и, конечно, терпят неудачу. Лишенные высокой идеи учителя, его вкуса и такта, их картины смешны, как был бы смешон голый негр на официальном приеме в Champs Elysées.*

Вот два главные течения в Салоне Независимых. Есть еще импрессионисты, и прекрасные, как, например, Дирикс, работающий широкими пятнами, и Синьяк, создающий картины из тысячи точек, но их присутствие не так характерно для этого Салона, потому что теперь для них широко открыты двери и других выставок. Общий же фон, как и в прежние года, составляют ученические работы, робкие и неуверенные, с которыми приходится иметь дело не критику, а учителю рисования.

---

* Елисейские поля (*франц.*)

В Салоне Société Nationale мы встречаемся с другими явлениями. Здесь идея преемственности искусства торжествует, и искания сдержаны традицией. Главенствующие течения отметить трудно, почти невозможно. Каждый думает и работает по-своему. В отделе живописи Гандара выставил своих очаровательных парижанок, хрупких, бледных, бесконечно изящных. Вдумчивый Сулоага дает нам странную Испанию, где крайнее уродство кажется новой красотой. У Динэ по-прежнему мавританки, не черные француженки, как у его подражателей, а настоящие женщины-самки Востока, от тела которых раздражающе пахнет пряными духами. Но гвоздем выставки бесспорно является Вебер. Этот несравненный рисовальщик, мрачный фантаст, видящий предметы реальнее, чем они есть, и умеющий хохотать над их уродством, на этот раз дал большую композицию «La Guinguette»*, предназначенную для парижской Ратуши. Она изображает праздник в загородном саду и с первого взгляда кажется карикатурой, но, вглядываясь, вы почувствуете нечто более серьезное. Это — подлинный кошмар, где все смешное и отвратительное в человеке выставлено с беспощадной настойчивостью. Внезапный смех заменяется растерянной улыбкой, и зритель уходит уже отравленный ядом, от которого бьется и кричит мысль художника. Его литографии притягивают и мучат не меньше.

В отделе скульптуры интересен чуткий Бугатти, в совершенстве постигший звериную душу. Его группа жирафов не уступает лучшим вещам Трубецкого. Огюст Родэн выставил «Орфея», «Тритона и Нереиду» и «Музу». Значение этого мастера хорошо известно всему миру, и в своих новых вещах он остался прежним Родэном, творцом по мощи близким к Микель-Анджело.

В отделе декоративного и прикладного искусства мы встречаемся с настоящей сокровищницей Венеры из бердслеевских сказок. Здесь гений французов раскрывается в полной силе. Мебель черного дерева с инкрустациями слоновой кости, точенные из рога безделушки, эмалевые рамы для зеркал и пленительно разрисованные шелка — с избытком осуществляют мечты Джона Рескина о проведении красоты в жизнь. Этому отделу не уступает и отдел архитектуры. В нем особенно чарует

* Кабачок (*франц.*)

серия фантазий Франсуа Гара на тему «Храм Мысли». Это — попытка угадать стиль будущего с его строгим великолепием, о котором томится современная душа. И заключительная картина этой серии «Вечер», где Храм Мысли предстает, странный и прекрасный, на фоне красного неба и темного вечернего моря, создает неведомый трепет новой близости к природе, которой не знали наши предки.

Салон Société Nationale, как и в прежние года, явился лучшим выразителем французского искусства, на которое обращены глаза всего мира.

5. М. КУЗМИН. СЕТИ. М. 1908.

Кузмин — поэт любви, именно поэт, а не певец. В его стихах нет ни глубины, ни нежности романтизма.

Его глубина чисто языческая, и он идет по пути, намеченному Платоном,— от Афродиты Простонародной к Афродите Урании. В первой части своей книги он по-новому любовно относится к обыденности.

Все принять, все полюбить без пафоса, смотреть на вещи, как на милых бессловесных братьев, вот чего хочет его сердце, усталое от гордых слов и отвлечений. Но уже во второй части его душа затосковала о красоте. Он не хочет говорить об окружающем его, он понял, что единственная реальность — это мир мечты. Отдел «Ракеты», тонкий абрис романа XVIII века, когда любовь и смерть казались одинаково легкими, напоминает рисунки Сомова.

Но Кузмин не останавливается на стилизации, он сам чувствует, что вносит в позу дэнди всю наивность молодой «расы» и спешит к мистицизму — истинному воплощению славянской души. И отдел Александрийских песен дает нам жизнь в высшем плане. Воистину не позади, но впереди нас его Александрия.

Стиль Кузмина спокойный и красивый при всей своей причудливости. Многое кажется слишком смелым. Но он знает, как толста броня читательского равнодушия, и старается пробить ее намеренными изящными прозаизмами, шутливостью поворота мысли. Вместе с Верленом разделяет он ненависть к так называемой литературе.

Стих выразительный, сам определяющий интонацию голоса при чтении. Оригинальность размеров, звонкость рифм, — все это опьяняет и восхищает даже в наше время Брюсова, Бальмонта и Блока.

Но Кузмина все же нельзя поставить в числе лучших современных поэтов потому, что он является рассказчиком только своей души, своеобразной, тонкой, но не сильной и слишком далеко ушедшей от тех вопросов, которые определяют творчество истинных мастеров.

6. ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ. ПУТИ И ПЕРЕПУТЬЯ. СОБРАНИЕ СТИХОВ. ТОМ II.
«СКОРПИОН». МОСКВА. 1908. ЦЕНА 2 РУБ.

За последнее время Брюсову посвящались целые статьи, о нем писали лучшие критики, и было бы странно в небольшой рецензии пытаться охарактеризовать его творчество, такое сложное и в сложном единое. Зато перед рецензентом появляется другая задача: отметить хотя бы в общих чертах те особенности формы и мысли, которые отличают второй том «Путей и перепутий» от первого. И прежде всего бросается в глаза цельность плана и твердое решение следовать по пути символизма, которое в первом томе иногда ослаблялось уклонениями в сторону декадентства и импрессионизма. Брюсов оперирует только с двумя величинами — «я» и «мир» и в строгих, лишенных всего случайного схемах дает различные возможности их взаимоотношения. Он открывает новые горизонты к выяснению вопроса о приятии мира, перенося события в высший план мысли, где этическое мерило теряет свою силу и уступает место мерилу эстетическому. По мановению его руки в нашем мире снова расцветают цветы, которые опьяняли взор ассирийских царей, и страсть становится бессмертной, как во времена богини Астарты. Мир опять прекрасен и с избытком искупает сам себя.

...И есть иль нет дороги сквозь гроба,
Я был! я есмь! мне вечности не надо!

Отличительная черта дум Брюсова — это их благородство.

Даже в самых враждебных ему кругах Брюсов заслужил репутацию мастера формы. Он разделяет мечты Малларме и Рене Гиля о возвращении слову его метафизической ценности, но не прибегает ни к неологизмам, ни к намеренным синтаксическим трудностям. Строгим выбором выражений, отточенной ясностью мысли и медной музыкой фраз он

достигает результатов, которые не всегда доставались на долю его французских собратьев. Вечно-непокорное слово уже не борется с ним; оно нашло своего господина.

Последнее время часто слышатся нападки на Брюсова из самых противоположных лагерей. Его упрекают в гордости, в самомнении, в презрении к реальной жизни. В этом нет ничего удивительного. Уже давно люди привыкли считать поэтов чиновниками литературного ведомства, забыли, что духовно они ведут свой род от Орфея, Гомера и Данте. Брюсову поставлено в вину, что он это вспомнил.

7. СЕРГЕЙ ШТЕЙН. СЛАВЯНСКИЕ ПОЭТЫ.
Переводы и характеристики. СПб. 1908.

Переводчик посвящает свой труд «желанным дням объединенья» и надеется, что скоро «все ручьи сольются вновь в едином всеславянском море». С целью помочь этому слиянию, он предлагает читателю девять выдающихся славянских поэтов в образцах и характеристиках. Имена выбраны тщательно, даваемые о них сведения интересны и ценны, переводы сделаны любовно.

Интереснее других Антон Ашкерц, словенский поэт-эпик. В его стихах есть нежная задумчивость южной славянской души, красивые образцы, но и только. Сильные переживания, могучие мысли, которые определяют духовный облик поэтов, все это совершенно отсутствует в его стихах, как, впрочем, и у его товарищей по книге.

Неудачным кажется включение в эту книгу прекрасного польского поэта Казимира Тетмайера. Нельзя же серьезно поставить глубокую польскую культуру наряду с молодыми культурами южных славян. Ведь тогда следовало бы включить в книгу и русских.

8. АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ. ЧАСЫ. РОМАН.
Изд-во «EOS». СПб. 1908. Цена 1 рубль.

Можно ли построить роман не работой мозга, а работой нервов? Ремизов своими «Часами» показывает, что это невозможно. В самом деле, теперь, когда так велик наплыв в литературу людей безграмотных и бездарных, но старающихся перещеголять друг дру-



В.Я. Брюсов

га оригинальностью, истинные творцы должны особенно беречь культ формы, делающий их завоевания не бесплодными и роднящий их с драгоценными заветами старины: и с пластичностью Эллады, и с золотыми молниями романтизма, и с патриархальной простотой натурализма. Мы стосковались по строгому искусству, нас влекут не крикливые афиши современных выставок, а уже испытанные очарования музеев. Мы любим писателей-продолжателей, писателей с длинной родословной. Но для Ремизова нет прошлого. Его творчество возводит свой род не дальше Андрея Белого и Пшибышевского. Подобно последнему, он подходит к душевным переживаниям не со строгим художественным методом, а растерянно, как фотограф, которому поручено сфотографировать бурю. Он нагромождает подробность на подробность, с каждой страницей теряет руководящую нить и совершенно забывает правила перспективы, так что иногда не на шутку кажется, что вся суть романа в каком-то старике (обломке Карамазова-отца), голова которого «набита тараканьими яйцами». Зачем? Не знаю и не хочу догадываться. Эти карманные «символы», больше похожие на ребусы из детских журналов, начинают серьезно надоедать.

Манера, в которой написан весь роман, утомляет и раздражает. Многие страницы невозможно прочесть: в них нет существительных, и поэтому не знаешь, о ком, собственно, говорит автор.

А там, где Ремизов членоразделен, он придумывает «ужасики» вроде вышеприведенного. Даже его стиль, такой грациозный, такой неожиданный, в «Часах» становится натянутым и болезненно-деланным.

Иногда он унижается даже до размеренной прозы — самого позорного изобретения бездарных людей. Пример на 21 стр.: «На каланче пожарный, закутанный в овчину, в своей ужасной каске, вдруг встрепенулся и, тупо вперяясь глазами, в город, искал пожара...»

Мне грустно, что, говоря о Ремизове, я не имею места поговорить о восхитительных страницах его «Посолони», об эпически задумчивом «Лимонаре». Ремизов — истинный писатель, и поэтому особенно горько видеть его имя под такими явно слабыми вещами, как «Часы».

9.ФЕДОР СОЛОГУБ. ПЛАМЕННЫЙ КРУГ. СТИХИ. КНИГА 8-я.

Издание журнала «ЗОЛОТОЕ РУНО». Цена. 1 руб 25 коп.

Странным свойством обладают стихи Сологуба. Их прочтешь в журналах, в газетах, удивишься их изысканной форме и забудешь в сутолоке дня. Но после, может быть, через несколько месяцев, когда останешься один и печален, вдруг какая-то странная и близкая мелодия зазвенит на струнах души, и вспоминаешь какое-нибудь стихотворение Сологуба, один раз прочитанное, но все целиком. И ни одно не забывается совершенно. Все они обладают способностью звезд проявляться в тот или другой час ночного безмолвия.

Я объясняю это тем, что Сологуб избегает случайного, жемчуг его переживаний принесен из глубин, где все души сливаются в одну мировую. В своем творчестве он следует заветам Шопенгауэра: отрекается от воли ради созерцания. Но в каждой фразе его, в каждом образе чувствуется, как была трудна эта победа, и чуткий читатель на каждом шагу находит окаменевшие, но еще не остывшие молнии страсти и желанья. Успокоенность Сологуба ранит больнее, чем мятежность других.

В «Homo Sapiens»* Пшибышевского мельком говорится о человеке, во взгляде которого чудились надломленные крылья большой белой птицы. Несколько лет тому назад это казалось идеалом судьбы человека. Могучий взлет, беспощадное падение, а потом безмолвие отчаяния.

Но Сологуб не пошел по этому пути. В долине скорби он обрел нежное, нежалящее солнце и нашел сладость в соке горьких подземных трав. Вот призывает он людей полюбоваться его сокровищами: окровавленным идолом полинезийских деревень, гибкими стеблями полыни и грешной алостью рубина. Он уже не светлый и могучий, стремящийся к Богу, он ворожащий колдун, у которого есть свой рай на звезде Маир. Перешедшее предел огня, где погибает все живое, его творчество живет иным бытием, оно похоже на свинцовые воды заколдованного озера, где отражается весь мир, но отражается преображенным, и, вглядываясь в него, кажется, что все иное — тень и бредовое безумье.

---

* Человек разумный (*лат.*)

Переходя к формальной стороне творчества Сологуба, прежде всего останавливаешься на сложном механизме его приемов. Темы его вечно-близки и вечно-новы: ласкающая смерть, любовь без желанья, грусть и порыв к мятежу. Но для каждой есть новый образ, слова, волнующие своей неожиданностью. Как все большие художники, Сологуб избегает называть вещи их именами; часто он дает только одну черту какого-нибудь события, но настолько сильную и меткую, что она заменяет страницы описанья.

Стих его, мягкий и певучий, лишен и медной звонкости брюсовского
стиха, и неожиданных поворотов блоковского. Но зато он и менее
40 подвергся влиянию старых мастеров, в нем при той же пленительности
чувствуется меньше литературности.

В книге «Пламенный круг» есть стихотворения старые и по тому одному менее сильные. Но они удачно вплетены в общий строй книги и служат скрепами, связующими ее отдельные моменты.

Книга издана так, как ей и следует быть изданной: красиво и просто.

10. К.БАЛЬМОНТ. ТОЛЬКО ЛЮБОВЬ. ВТОРОЕ ИЗДАНИЕ (1908)

Так недавно написанная и уже историческая книга. Это выпадает на
долю или очень хороших, или очень дурных книг, и, конечно: «Только
любовь» принадлежит к первому ряду. По моему мнению, в ней глубже
всего отразился талант Бальмонта, гордый, как мысль европейца, красоч-
ный, как южная сказка, и задумчивый, как славянская душа. В ней он
является тем Бальмонтом-Арионом, которого по праву называли старин-
ным нежным именем сладкозвучного поэта. И читатели последних
произведений Бальмонта (много ли их?) с грустью перечтут эту стран-
но-прекрасную, изысканную по мыслям и чувствам книгу, в которой,
10 быть может, уже таятся зачатки позднейшего разложения — растления
девственного русского слова во имя его богатства. Есть что-то махро-
вое в певучести и образности этих стихов, но они еще стыдливы, как
девушка в миг своего падения. Бальмонт говорил: «Если к пропасти
приду я, заглядевшись на звезду, / Буду падать, не жалея, что на камни
упаду». Безмерно приблизился он к звезде чистой поэзии, и теперь
беспощадна стремительность его падения. «Только любовь» завершила
собой блистательное утро возрождения русской поэзии. В то время

только намечались формулы новой жизни, литературы, соединенной с философией и религией, поэзии, как руководительницы наших поступков. Приходилось проходить неизведанные дороги, вскрывать в своей душе потаенные миры и учиться смотреть на уже известное взглядом новым и восторженным, как в первый день творения. Бальмонт был одним из первых и ненасытнейших открывателей, но не к земле обетованной были прикованы его думы, он наслаждался прелестью пути. Зато ничьи руки не срывали такие ослепительные цветы, ни на чьих кудрях не отдыхали такие золотистые пчелы. Казалось, над его музой были не властны законы притяжения. И справедливо раньше всех других «декадентов» он добился признанья и любви.

Но когда настало время созидательной работы, мечи были перекованы в плуги и молоты, Бальмонт оказался всем чужим. Наступило время великого заката.

И ничего не прибавляют к его славе те растерянные блуждания по фольклорам всех стран и народов, которыми он занялся в последнее время. Было много разговоров о том, воскреснет ли его талант, прежняя любовь к слову и интуитивное понимание его законов. Решения этого вопроса мы ждем от него самого.

11. О ВЕРХАРНЕ

(По поводу издания на русском языке его драмы «Монастырь»)

Представить себе можно только то, что есть в нас или вне нас. Ни о чем другом не может возникнуть даже самое смутное подозрение. Стихийных духов в природе нет, следовательно, они часть нас самих, или, вернее, наши истинные образы, какими они являются умеющему смотреть. Это наши собственные души, которые то вместе с воздухом обтекают мир, невинно прикасаясь ко всему, то зыбко волнуются, всегда устремляясь вверх, подобно огню, то, как гномы, ищут красное золото в самых черных глубинах мысли. Каждому дана то та, то другая возможность, но неравноценны они перед лицом жизни и перед нашим лицом. Издавна гномы считались ниже других духов, а душа Верхарна, о котором я буду говорить,— душа гнома. Вот почему, преклоняясь перед Верхарном, как перед поэтом и творцом новых литературных форм, надо отвергнуть его как мирового гения.

Верхарн — певец жизни и в то же время бреда. В этом его заслуга и его вина. В самом деле, чем, как не бредовым безумием, должна показаться жизнь, схваченная в ее теченьи и не освященная ни воспоминанием о прошлых веках, ни предчувствием будущих?

Такая жизнь не имеет права на свое «да» в искусстве, она может только пугать,— пугала Достоевского, пугает современных поэтов. Но Верхарн выступил ее бойцом. В целом ряде своих книг он прославляет вещи, их молчаливую косную душу и таких же молчаливых и косных людей. Скрытым, но нечеловеческим усилием воли он заставил себя взглянуть на жизнь и сказать, что он увидел.

А увидел он многое: «брюхо и вымя» грязных животных, женщину в черном, ждущую «того, чей окровавлен нож», банкира,— не то мирового повелителя, не то ядовитого паука,— обезумевшие деревни и города со щупальцами, и много, и много еще. Увидел и не ужаснулся, принял как свой мир.

Зато в трех его книгах («Les Soirs», «Les Débâcles», «Les Flambeaux Noirs») слышен яростный вопль нибелунга Альбериха, отказавшегося от любви ради властной мысли и богатства образов и вдруг понявшего невыгодность этого обмена. Сравнение Верхарна с Альберихом напрашивается само собой. Насколько мне известно, еще никто не отметил интересного факта, что Верхарн ни разу не высказал своего credo относительно любви и вообще избегал касаться этого явления. Стихи в книге «Toute la Flandre» ничего не доказывают,— это только картины, навеянные художнику его задумчивой страной.

Мало того, любовь, в самом общем смысле слова, есть связь отдельного, и у Верхарна совершенно отсутствует чувство этой связи. В двух наиболее характерных для него книгах («Les Visages de la Vie» и «Les Forces Tumultueuses») он дает ряд фигур-символов, но для каждой отведено особое стихотворение, и каждая безнадежно одинока.

И стих у него уверенный, в одно и то же время тяжелый и быстрый, как бы созданный, чтобы разделять, а не связывать. В нем слышится стук молота о наковальню и, как отблеск подземного пламени, чудится безумье неистовых страстей. Не случайно полюбил он наименее разработанный, наиболее трудный «свободный стих». Упругие мускулы хотят неподатливого материала.

Творчество Верхарна — это кладовая, где хранятся дивные сокровища, но не ему суждено вывести их на свет.

Подобно угрюмому гетевскому Вагнеру, создает он Гомункулов, чтобы те насмеялись над ним, улетая с солнечным Фаустом. И уже огненный Локи, Брюсов, похитил у него золотое кольцо — тему современного города, и в его руках она засветилась светом новым и вечным.

Во Франции не любят Верхарна, хотя и преклоняются перед ним. Ему скорее место в России или даже в Норвегии, где, по выражению Уайльда, нет солнца, но зато работает мысль.

В драме «Монастырь» особенно ярко выступают все достоинства и все недостатки Верхарна. Это скорее трагедия, чем драма — борьба героя с роковым грехом чрезмерности, изначально заложенным в него и ведущим к гибели. Но опять Верхарн обошелся с задачей слишком по-своему и вместо логически развивающегося действия дал ряд неподвижных образов-статуй. Но эти образы прекрасны: вот дом Балтазар из знаменитого рода, уже десять лет скрывающий в стенах монастыря свой черный грех — убийство отца. Его посещают неслыханные видения, огненные мысли жгут его мозг, и он погибает в тот миг, когда всенародным покаянием хочет освободиться от этих страшных мук.

Вот Приор, зарисованный тонкими, но твердыми штрихами,— в нем вся изысканность гибнущей церковной аристократии — его руки белы и думы надменны.

Вот дом Марк, подобный Франциску Ассизскому, монах-дитя, не сознающий своей чистоты и увлеченный, зачарованный огненной страстностью Балтазара.

И Фома — Верхарн только наметил его облик — это самый оригинальный, самый свежий тип во всей драме. Он из тех монахов, которые создали средневековую науку и наметили пути для современной. Он интригует, он хитер и даже коварен, но как человек, бескорыстно преданный своей идее. И в его мечтах образ грядущего рационалистического мира приобретает грандиозность, в которой отказывают ему современные люди. Верхарн умеет находить в душах сокровенное, но самое важное, с неожиданной стороны подходить к своим любимцам.

Перевод г. Эллиса плох в литературном отношении и часто искажает смысл подлинника. Но в нем ценно то, что он не затушевывает фигуры Верхарна, девственно-грубые мысли которого требуют и необработанного языка.

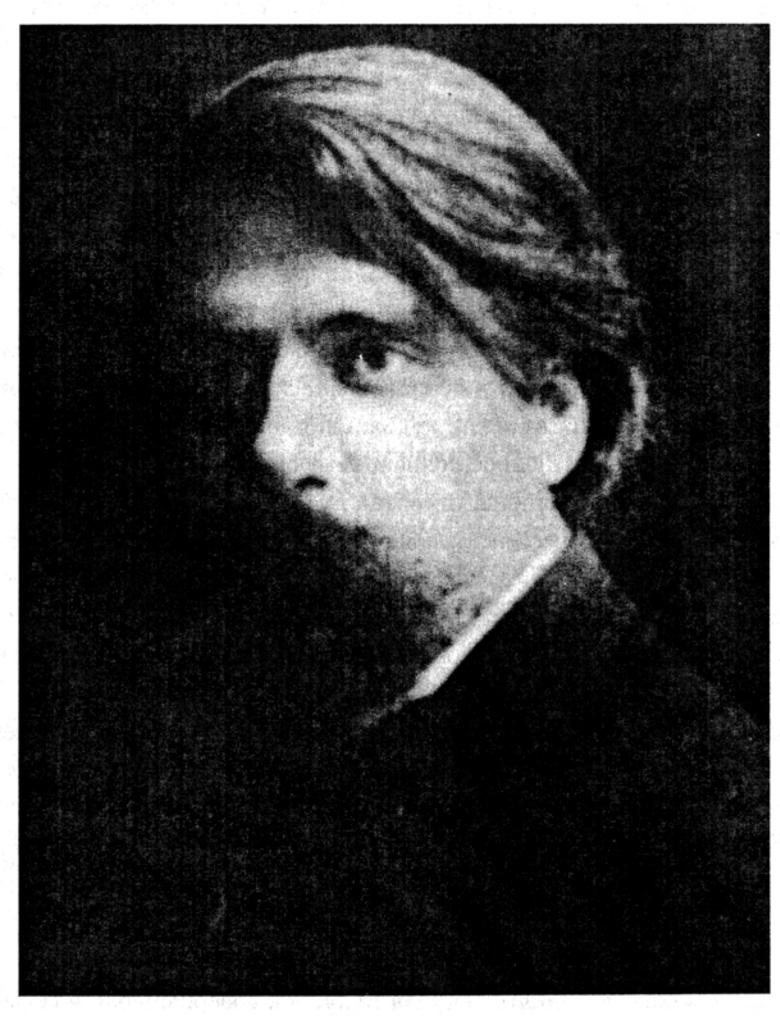
12. ЮРИЙ ВЕРХОВСКИЙ. РАЗНЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ.
Изд. «СКОРПИОН». 1908 г. Цена 80 коп.

В книге есть «Напевы Фета», «Вариации на тему Пушкина», «Сонеты Петрарки» и много другого — нет только самого Юрия Верховского. Свою душу поэт не сумел или не пожелал выразить. Он ученик, а не творец, но, быть может, именно в этом своеобразная прелесть его книги. В самом деле, последние годы принесли поэзии столько новых слов, образов и приемов, что нам трудно углубиться в изучение старых мастеров, воскресить в памяти забытые радости и печали. Верховский помогает нам в этом. Он учился у Баратынского, Языкова, Дельвига, Полонского и Майкова — и он сумел найти в их творчестве стороны, не замеченные до него, близкие к нам и чарующие. Менее ценны его подражания современным поэтам: Вяч. Иванову, А. Белому и др. Хотя бы по одному тому, что эти поэты живы, сами говорят за себя и их творчество не нуждается в напоминании.

Русский язык Верховский любит и понимает. Он избегает и французских и славянских оборотов речи и с большим тактом пользуется славянизмами.

К сожалению, нельзя сказать того же о форме. Его стихи, почти всегда законченные по мысли, часто не имеют равновесия образов: то слишком длинны, то слишком коротки для своей темы. В стихе не чувствуется ни певучести, ни подъема, и преднамеренность эффектов слишком ясна. Но зато в нем есть та благородная серьезность, которая получается только бескорыстной и глубокой любовью к искусству.

Откроет ли Верховский когда-нибудь свое собственное лицо или нет — не все ли равно? Он одинок в литературе, его книга вряд ли будет иметь успех в наше время десяти тысяч вер, и это послужит неоспоримым доказательством ее ценности и нужности.



Ю.Н. Верховский

13. ПО ПОВОДУ «САЛОНА» МАКОВСКОГО

Искусство является отражением жизни страны, суммой ее достижений и прозрений, но не этических, а эстетических. Оно отвечает на вопрос не как жить хорошо, а как жить прекрасно. Но тут ему представляются два пути. Первый более легкий и эффективный — это стремление к утонченности, к переживаниям новым во что бы то ни стало, декаданс. Идущие по этому пути сперва совершенствуются в области формы, старое содержание облекают в новую для него изысканность, но потом наступает переворот. Чтобы дразнить притупленные нервы, недостаточно ликеров, нужен стоградусный спирт. Отсутствие формы начинает волновать больше, чем самая утонченная форма. Начинает казаться, что линии уже даны в самих красках, теряется чувство грани между элементами искусства, и преждевременный синтез становится в лучшем случае гротеском. Достижения художников этого разряда не двигают вперед наше художественное сознанье — они только частный случай искусства, случайный каприз, отдых на дороге.

Второй путь — ренессанс. Наряду с декадентами, остро сознавшими свою неудовлетворенность прошлым, но не смогшими найти из нее выхода, появляются новаторы, которые идут к будущему, имея за собой весь искус старины. Как Микула Селянинович, близки они к духу земли; как Вольга Святославич, живут стремленьем к далеким и сказочным странам. Их можно отличить от декадентов уже тем, что их творчество богато приемами, разнообразно по темам, является микрокосмом и органическим целым, способным производить живое потомство.

Выставка «Салон» Сергея Маковского — все течения русской живописи последних лет — дает мне возможность иллюстрировать мою мысль примерами.

Прекрасны Сомов и Бенуа: слегка жеманная грусть о прошлом, ненависть к современности, могучая техника и совершенный вкус чаруют своей неделанной последовательностью. Но оба они не нашего поколенья, они уже сказали свои слова. Розы их творчества оказались махровыми, от них прямой выход к Петрову-Водкину. Бесспорно талантливый, способный ко многим и тонким восприятиям, Петров-Водкин не дал ничего законченного, его искусство — это искусство четвертого измерения. Он учился у Гогена. И я только резюмирую мысль, уже

высказанную мной («Весы», № 5, 1908), что Гоген пошел по слишком индивидуальному пути, что он один мог пользоваться своими завоеваниями, что можно быть равным Гогену, но быть как Гоген нельзя. Пока Петров-Водкин типичный упадочник, и трудно предсказать, хватит ли у него силы сделаться работником возрожденья.

Рерих — вот высшая степень современного русского искусства. Он глубоко национален, именно национален, а не народен. Не принимая современную Россию за нечто самоценное, законченное, он обращается к тому времени, когда она еще создавалась, ищет влияний скандинавских, византийских и индийских, но всех преображенных в русской душе. Манера его письма — могучая, здоровая, такая простая с виду и такая утонченная по существу — меняется в зависимости от изображаемых событий, но всегда раскрывает лепестки одной и той же души, мечтательной и страстной. Своим творчеством Рерих открыл непочатые области духа, которые суждено разрабатывать нашему поколению.

Люкш-Маковская тоже работает над русскими сюжетами, но для нее Россия только красивая декорация, в ее картинах слишком много осторожной европейской культурности. Следует упомянуть и Шитова, художника с большим вкусом и уменьем создавать благородные красочные эффекты.

Отдельно от других стоит громадное полотно Бакста «Terror antiquus». Его замысел величественен. Античность понята не как розовая сказка золотого века, а как багряное зарево мировых пожаров. В ней еще слышен грохот бесчисленных орд, кровавые поверья, великие подвиги и преступления людей, одаренных нечеловеческой властью. Но увы! художник не справился со своей задачей, он не продумал ее до конца и, вместо символа, дал его схему, пусть интересную, но не отвечающую силе замысла. Как бы то ни было, для нашего времени особенно важно найти свое отношение к античности, и картина Бакста напоминает об этом.

14. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ. УРНА. СТИХОТВОРЕНИЯ.
Кн-во ГРИФ. Москва. 1909. Цена. 1 руб.

Из всего поколения старших символистов Андрей Белый наименее культурен,— не книжной культурой ученых, чем-то вроде сиамского ордена, который ценится только за то, что его трудно получить и он мало у кого есть, в этой культуре он силен, он и о «марбургском философе»

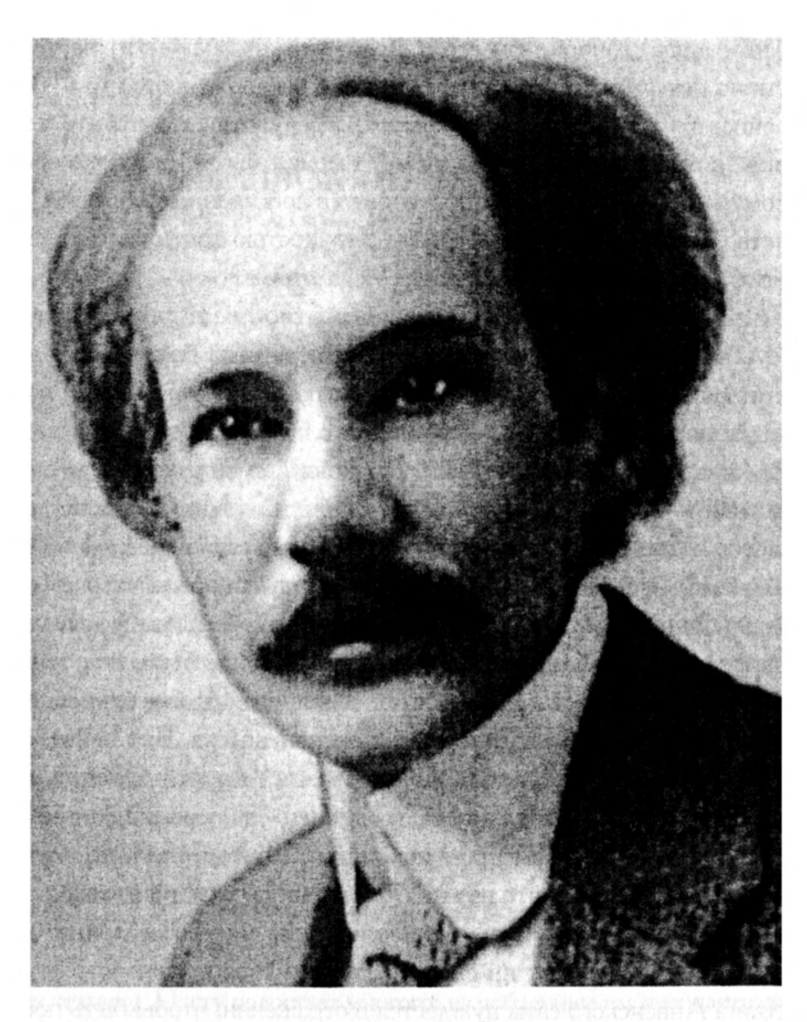
напишет и о «золотом треугольнике Хирама»,— а истинной культурой человечества, которая учит уважению и самокритике, входит в плоть и кровь и кладет отпечаток на каждую мысль, каждое движение человека. Как-то не представляется, что он бывал в Лувре, читал Гомера... И я сужу сейчас не по «Пеплу» и не по «Кубку мятелей», им судья Бог, а по всей творческой деятельности Андрея Белого, за которой я слежу давно и с интересом. Почему с интересом, будет видно из дальнейшего.

Поэт Белый быстро усвоил все тонкости современной стихотворной техники. Так варвар сразу принимает, что не надо есть рыбу ножом, носить зимой цветных воротников и писать сонетов в девятнадцать строк (как это недавно сделал один небезызвестный поэт). Он пользуется и свободным стихом, и аллитерациями, и внутренними рифмами. Но написать правильное стихотворение, с четкими и выпуклыми образами и без шумихи ненужных слов, он не может. В этом он уступает даже третьестепенным поэтам прошлого, вроде Бенедиктова, Мея или К. Павловой. И сильно можно поспорить против его понимания четырехстопного ямба, размера, которым написана почти вся «Урна». Следя за развитием ямба у Пушкина, мы видим, что великий мэтр все больше и больше склонялся в сторону применения четвертого пэона, как придающего наибольшую звучность стиху. Непонятно, почему Андрей Белый отказывается от такого важного средства придать жизнь своим часто деревянным стихам.

Но в чем же чара Андрея Белого, почему о нем хочется думать и говорить? Потому, что у его творчества есть мотивы, и эти мотивы воистину глубоки и необычны. У него есть враги — время и пространство, есть друзья — вечность, конечная цель. Он конкретизирует эти отвлеченные понятия, противопоставляет им свое личное «я», они для него реальные существа его мира. Соединяя слишком воздушные краски старых поэтов со слишком тяжелыми и резкими современных, он достигает удивительных эффектов, доказывающих, что мир его мечты действительно великолепен:

Атласные, красные розы,
Печальный хрустальный фонтан.

Читатель останется недоволен моей рецензией. Ему непременно захочется узнать, хвалю я или браню Андрея Белого. На этот вопрос я не отвечу. Еще не наступил час итогов.



Андрей Белый (Б.Н. Бугаев)

15. И. Ф. АННЕНСКИЙ. ВТОРАЯ КНИГА ОТРАЖЕНИЙ.

П<етербург>, 1909 г. Цена. 80 коп.

Автор прав, говоря, что его книга «одно в себе». Это настоящий роман, но без фабулы, без картин. Пусть в нем появляются то Пушкин, то Гейне, то Ибсен, то Достоевский, мы чувствуем, что это только личины, которые автор по странному, а может быть, и глубоко обоснованному капризу не пожелал претворить в собственные образцы, и что единство времени и места соблюдено с точностью почти педантической. Но что в наше время пленительнее педантизма?

Время Экклезиаста прошло безвозвратно. «Суета сует и всяческая суета» для нас только «медь звенящая, кимвал бряцающий». Мир стал больше человека, и теперь только гимназисты (о, эти вечные гимназисты мысли!), затосковав, шалят с пессимизмом. Взрослый человек (много ли их?) рад борьбе. Он гибок, он силен, он верит в свое право найти землю, где можно было бы жить. Мне представляется, что автор «Книги отражений», почуяв первое веянье древней тоски, не улыбнулся и не нахмурился, а вздохнул облегченно, как человек, наконец нашедший свое дело. Колдовством своей бессонной мысли, как Аэндорская волшебница, стал вызывать он тени былых пророков и царей, чтобы говорить с ними о деле жизни. И они открыли свои тайные лица, такие нежданные и странно-знакомые. Вот Гейне, замученный жизнью, как конквистадор ацтеками, плачет и смеется в одно и то же время. Гамлет открывает наконец свою роковую тайну — вечное сомнение в своем происхождении. И Достоевский, алмазное солнце мысли, говорит, что нет ни счастья, ни печали, один холод созерцанья. Но зорко смотрит вызывающий тени, ничего не принимает на веру, ничему не говорит ни своего «да», ни своего «нет».

Книга Анненского сама нуждается в отражении, чтобы быть понятой.

Помимо многого, о чем не место говорить в коротенькой рецензии, в книгах Анненского особенно радует редкая, чисто европейская дисциплина ума. Он любит мелочи, детали нашей культуры и умеет связывать их с целым. Нам кажется не важным, кем рожден Гамлет, убитым ли королем или его убийцей. Анненский подробно разбирает вопрос и находит нити, связывающие судьбу датского принца с нашей.

На основании одной только «Тамани» он открывает нам всего Лермонтова, и, может быть, не столько Лермонтова, сколько «Того» тайного, веселого охотника за солнцами, будущего человека.

Как систематик, разбирает он сцепление идей в «Преступлении и наказании», снабжает свою статью чертежом. Но он всегда поэт, и каждая страница его книги обжигает душу подлинным огнем.

16. В. ПЯСТ. ОГРАДА. СТИХИ.
Изд. ВОЛЬФ. 1909 г. Цена. 75 коп.

В книге встречаются несколько эпиграфов из Эдгара По, в литературных кругах говорили о влиянии его на молодого поэта. Но, по-моему, последний ближе английским прерафаэлитам, чем великому математику чувства. Та же задумчивость, то же отсутствие позы и естественное благородство линий. Только, пожалуй, больше мягкости, переходящей иногда в расплывчатость, туманность непродуманного мистицизма. Вообще это отличительное свойство данной книги — усталость много испытавшей крылатой души, за которой не поспевает мысль.

Мысль, как литературный прием, у Пяста особенно находится в загоне. Он даже как будто бравирует своим отношением к ней, создавая стихотворенья, где нет ничего, кроме образа, страстного порыва. Его переживания исчисляются секундами, но как светлы эти секунды. И стихи его, сплошь и рядом лишенные структуры, живут, как пущенная стрела, пронизывающим их трепетом полета. Иногда чувство доходит до такой напряженности, что создает почти явственный слепок мгновения. Таково стихотворение, начинающееся словами:

Мы замерли в торжественном обете,
Мы поняли, что мы Господни дети.

Как технику, Пясту недостает многого: излюбленные им ипердактилические рифмы раздражают ухо, стих не гибок, порой вял, и особенно чувствительна бедность языка. Хотя, с другой стороны, иное богатство приводит к тому, что воображаешь себя в лавчонке торговца редкостями посреди всех этих отравленных стрел, морских ежей, подсвечников и битых греческих ваз.

И я рад за Пяста, что у его книги есть недостатки, исключающие ее из круга вагонного чтения.

17. ФРАНЦУЗСКИЕ ЛИРИКИ XIX ВЕКА.

Перевод Валерия Брюсова, 1909 г. Пантеон. Цена 2 руб.

Надо написать исследование по крайней мере в двадцать томов, чтобы сколько-нибудь обстоятельно рассмотреть и определенные школы, и подводные течения французской лирики XIX века. Это одна из наиболее значительных и сложных страниц всемирной поэзии.

И когда мы видим такое исследование всего в одном пухлом томе, да еще считая переводы, мы можем с уверенностью сказать, что познакомимся не с предметом, а только с мнением составителя. Так и есть. Как критик и историк литературы, Валерий Брюсов встает в этой книге во весь рост. Он сразу подчиняет себе свою тему и гипнотизирует читателя, доказывая, до чего она проста. Вот романтизм, ведущий свое начало от Андре Шенье, от него выход через Теофиля Готье к парнасцам. Парнасцы попали в зачарованный круг формы и условности, Стефан Малларме и Поль Верлен разрывают этот круг — отсюда символизм. Последний в свою очередь разбивается на три основные течения: чистый символизм Анри де Ренье, бельгийскую школу Жоржа Роденбаха и научную поэзию Рене Гиля. И, по обыкновению, Брюсов пожелал скрыть себя за этой великолепно-простой системой, так что мы, видя здание, только по отдаленному эхо последних ударов можем догадаться, кем оно воздвигнуто.

Правильно ли, однако, такое хронологическое деление на школы? Не следует ли отнести Альфреда де Виньи к символистам или, по крайней мере, к парнасцам, как тоже несомненным творцам символа, отметить, как важный симптом, неустанные проблески классицизма (за последнее время хотя бы в лице Мореаса)? Хорошо ли обращать серьезное внимание на «научную поэзию», мертворожденную уже по одному тому, что ее теория создалась раньше практики?

Хотелось бы, чтобы Брюсову эти вопросы были безразличны: он сказал свое мнение, свой каприз, может быть,— пусть другие ломают из-за него копья.

Но есть средство узнать душу поэта, как бы искусно он ее ни скрывал. Надо вчитаться в его стихи, по вспыхивающим рифмам, по внезапным перебоям ритма угадать биенье сердца. И как приятно заметить читателю, что неистовые фанфары Гюго в переводе Брюсова

стали значительно тише, что дикий Роллина оказался способным к холодной нежности, что образы Верлена могут быть четкими. Зато Леконт де Лиль ничего не потерял из своего великолепия, Стефан Малларме из своей глубины и изысканности.

По этим признакам можно опять угадать чисто брюсовское тяготение к классичности, не академиков и не плакальщиков Эллады, а к истинной классичности гениев всех веков и стран.

18. ВАЛЕРИАН БОРОДАЕВСКИЙ. СТИХОТВОРЕНИЯ.

Издательство «ОРЫ». 1909 г. Цена 85 коп.

Если не ошибаюсь, Бородаевский выступает в печати впервые, но тем не менее его книгу нельзя считать преждевременной.

Чувствуется, что за его стихами стоят года раздумий, года упорной творческой работы. Ему есть что говорить, и он хочет сказать это как можно лучше. Отсюда изощренность его формы, ряд новых размеров и новых строф.

Почти каждое его стихотворение написано по истинно художественным мотивам, открывает нам изломы души странной, насмешливой и испуганной. К его книге хочется поставить эпиграфом следующие строки из нее самой:

И зачем так холодно? И зачем так рано?
И зачем дороги снегом замело?

Как мистик Бородаевский не знает благостного Христа солнечных полей Иудеи, ему дорог Христос русский, «удрученный ношей крестной», с губами слишком запекшимися, чтобы благословлять. Этот Христос видит самые мучительные сомнения, самые темные грехи, и он прощает не потому, что любит, а потому, что понимает. Волхвы не приносили ему в дар золота, и у него нет рая белых лилий.

Сообразно этому и стихи Бородаевского тусклы по тонам и болезненно-изысканны по перебоям ритма. Он не чувствует ни линий, ни красок. Что касается синтаксиса, то дыханье его, короткое и быстрое, как у смертельно уставшего человека, не позволяет ему создавать длинные, величавые периоды, изысканные сочетания слов, на которые так податлив русский язык. И досадно мучит в его стихах отсутствие литературности,

отношенья к мысли, как к поводу для стихотворенья. Его серьезность иногда даже вызывает улыбку, как, например, в стихотворении «В музее».

К книге приложено предисловие Вячеслава Иванова, великолепное по стилю и образам и являющееся примером того, какой должна быть критика по Уайльду: углубляющей данный предмет и дающей ему очарованье, какого он, может быть, не имеет.

19. СЕРГЕЙ ГОРОДЕЦКИЙ. РУСЬ. ПЕСНИ И ДУМЫ.

Москва. 1909 г. Изд. СЫТИНА. Цена 15 коп.

ВАЛЕРИАН БОРОДАЕВСКИЙ. СТИХОТВОРЕНИЯ.

СПб. 1909 г. Изд. «ОРЫ». Цена 85 коп.

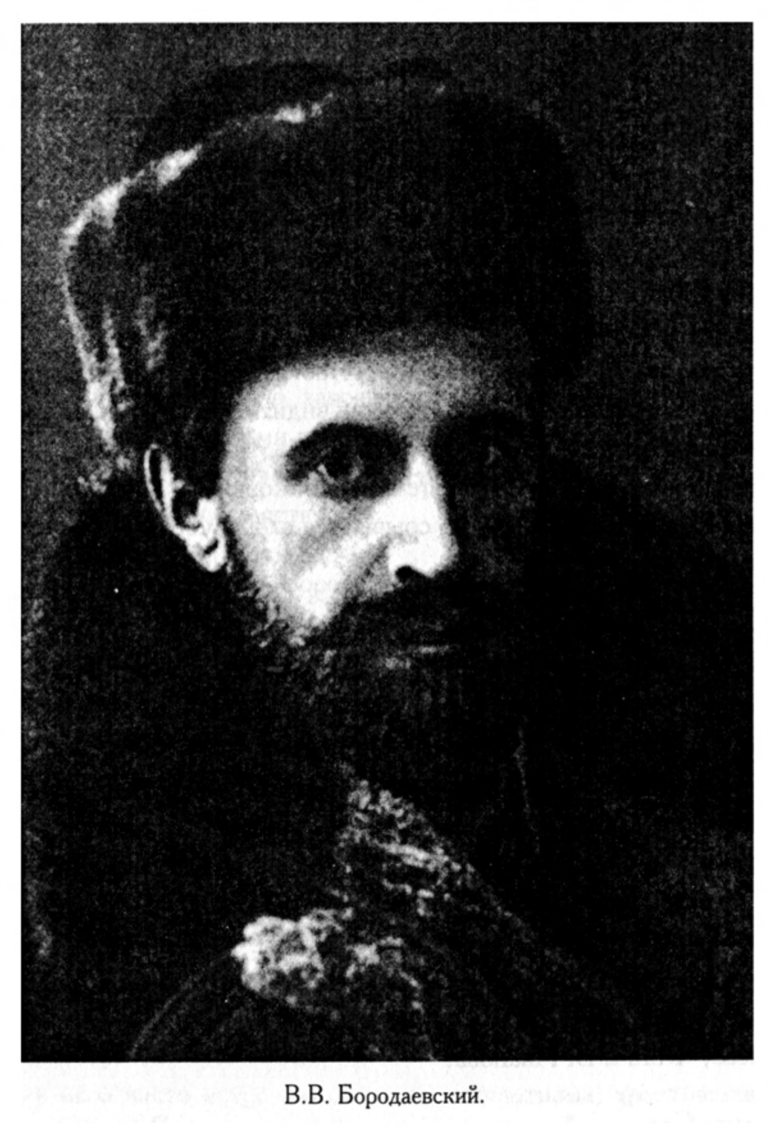
БОРИС САДОВСКОЙ. ПОЗДНЕЕ УТРО. СТИХОТВОРЕНИЯ.

Москва. 1909 г. Цена 1 руб.

ИВАН РУКАВИШНИКОВ. СТИХОТВОРЕНИЯ. КНИГА ШЕСТАЯ.

СПб. Цена 1руб.50 коп.

В прохладное весеннее утро хорошо идти одному по тропинке, не ожидая никаких встреч. Солнце на траве, на одежде, слегка влажная земля мягко ложится под ноги — и тогда невольно начинаешь петь, приплясывая и притоптывая, поводя плечами и помахивая тростью. Петь, разумеется, без слов, слова не вспоминаются в такое удивительное утро. Это не торжественный гимн созревающей для творчества мысли, как бывало у Шиллера, это непосредственное упоение бытием, и только бытием, — ржанье купающихся коней, стремительный взлет жаворонка и неистовые прыжки разыгравшейся собаки. Такой песней захлебываешься, и от нее больше ничего не надо. Но Сергей Городецкий возымел странную мысль подобрать к ней слова и из получившихся строк составил книгу, назвав ее «Русью», пятой книгой своих стихов. Я прочел ее с чувством сладкой меланхолии и еще большей неловкости, потому что, спеша подбирать слова к все нарастающей и нарастающей мелодии, автор не успел ни взвесить их, ни расценить, ни даже выбрать подходящие. Ни о стильности, ни об интересности построений или технической утонченности тут не может быть и речи. Городецкий забыл все, что он когда-либо знал, или должен был знать как поэт. Книга названа Русью,



В.В. Бородаевский.

но России здесь нет, - есть только легкие ноги, фуражки набекрень и улыбающиеся красные губы. Имеет ли это какое-нибудь отношение к литературе, я не знаю, но к поэзии, мне кажется, имеет.

Книга стихов Валериана Бородаевского совсем в ином роде. В ней чувствуется знание многих метрических тайн, аллитераций, ассонансов; рифмы в ней то нежны и прозрачны, как далекое эхо, то звонки и уверенны, как сталкивающиеся серебряные щиты. Но глубокая неудовлетворенность миром и жгучая жажда иного не позволяют поэту сосредоточиться на своих образах, они бывают не всегда продуманы, обладают досадно-случайными чертами. И так часто в самых высоких и красивых нотах его пения слышна дрожь приближающейся истерики.

Правда, он мало поет, он предпочитает говорить о своих видениях простым и страшным языком. То он видит Бога, прикорнувшего у хижины и заглядевшегося в бесплодную степь, то, как в шахтах, «дрожат седловатые шеи, вислые губы темничных коней». Иногда он бывает торжественным, тогда с его губ срываются слова, убедительные в своей неожиданности:

Печать Антихриста! Иуда! Страшный Суд!
Все та же ты, икона Византии.
Но ярче твой огонь! — Сердца куют и жгут...
О, мудрецы!.. Рабы глухонемые!

Недаром Вячеслав Иванов называет его в своем предисловии «византийцем духа», христианство для него — право запрещать и проклинать, для него Страстная неделя еще не закончилась Воскресеньем.

И наиболее привычные ему цвета — черный и красный, как у того, кто смотрит вокруг сквозь плотно сомкнутые веки.

Но может быть, именно эта затаенная жестокость и делает его творчество глубоко индивидуальным, несмотря на заметное влияние Тютчева, Фета и В. Иванова.

Борис Садовской — писатель по преимуществу. В его книге «Позднее утро» собраны стихи за последние пять лет, но в них не чувствуется никакой разницы, ни оскудения, ни развития.

Он сразу усвоил себе определенную манеру письма, вполне грамотную, непретенциозную, и, кажется, не собирается отступать от нее ни на йоту.

Пусть Брюсов, как охотник, подстерегает тайны в ночных лабиринтах страсти и мысли, Иванов возносит светлое знамя Христа-Диониса, Блок то безумно тоскует о Прекрасной Даме, то безумно хохочет над нею — Садовской смотрит на них подозрительно. «В туманной мгле мороза полозьев скрипы, лай собак, кряхтенье водовоза» — эти темы не изменят никогда, с ними можно прожить всю жизнь.

Я думаю, ни у кого не повернется язык упрекнуть поэта за такую скромность. Если он может немногое, то, по крайней мере, ясно сознает свои силы. Несколько строф, навеянных Брюсовым и Белым, только подтверждают мою мысль, так неуверенно звучат они, так бесхитростно переняты в них особенности обоих образцов.

В роли конквистадоров, завоевателей, наполняющих сокровищницу поэзии золотыми слитками и алмазными диадемами, Борис Садовской, конечно, не годится, но из него вышел недурной колонист в уже покоренных и расчищенных областях.

Если Городецкий поет, Бородаевский говорит, а Садовской пишет, то Иван Рукавишников дерзает. Безусловно талантливый, работающий, думающий, он совершенно лишен чутья поэтов — вкуса. Иногда это даже помогает ему: как лунатик, бредет он по узкому карнизу и действительно находит благоухающие лужайки, серебряные поляны зачарованных стран. Но чаще — о, как это бывает часто! — он жалко срывается, и не в бездну, а только в грязь, и стихи его испещрены кляксами безобразных прозаизмов.

В его книге есть стихотворения в форме чаши, меча, креста и треугольника, подражание поэтам-александрийцам. В ней много новых размеров, новых строф. Характерным для Рукавишникова является частое повторение какого-нибудь слова или выражения, придающее его образам характер неотступности.

И у него часто встречаются темы оккультизма, трактованные не глубоко, но своеобразно.

Книга его представляет материал для поэтов, и богатый материал, но автора ее поэтом назвать страшно.

20. АЛЬМАНАХ «СМЕРТЬ».

СПб. 1909 г. Цена 1 руб.

ПАВЕЛ СУХОТИН. АСТРЫ.

Москва. 1909 г. Цена 50 коп.

ВЛ. ПЯСТ. ОГРАДА. КНИГА СТИХОВ.

СПб. 1909. Цена 75 коп.

СЕРГЕЙ КРЕЧЕТОВ. ЛЕТУЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦ. СТИХИ.

Москва. 1910 г. Цена 80 коп.

За последнее время многих русских поэтов занимает вопрос о возрождении поэмы. Оказался ли достаточным опыт нескольких десятилетий символизма для детальной разработки вечных образов, для широких и уверенных шагов поэтической мысли, или наш организм не воспринял спасительного яда декадентства, и мы вернулись туда, откуда ушли,— как знать? О втором случае обидно говорить. Но в первом современные поэты принимают вызов старых, состязаются с ними на их же почве и их же оружием.

После «Города женщин» и «Последнего дня», которые являются поэмами во французском смысле этого слова, т. е. только большими стихотворениями, Валерий Брюсов печатает романтическую поэму «Исполненное обещанье» и посвящает ее памяти Жуковского. Сергей Соловьев пишет поэму гекзаметром, Кузмин — лирическую поэму «Новый Ролла» из жизни тридцатых годов прошлого столетия (в печати из нее появились только отрывки). И тем интереснее попытка П. Потемкина написать поэму из современной жизни четырехстопным ямбом без строф, как писал их Пушкин (Альманах «Смерть», поэма П. Потемкина «Ева»).

Но, увы, попытка эта так и осталась попыткой. В поэме Потемкина есть намеки поистине глубокие, описания поистине живописные, но в ней нет самого главного — удачной выдумки и стройно задуманного плана.

Дело идет о Борисе, молодом человеке, душа которого истомлена вечным страхом смерти. Автор приписывает это «нелепому детству» — скучное описание, напоминающее слегка детство Обломова,— и как будто не подозревает, что страх наравне с любовью есть исконное свойство человеческой души. Борис пытается уйти от него в мир

сонных грез и развивает в себе способность управлять снами по произволу. Но когда в них появляется образ женщины,— то проститутки с угольными бровями, то царицы Тамары, то Клеопатры (обе последние из Лермонтова и Пушкина по ссылке самого автора),— в жизни Бориса наступает перелом. Вечная Ева манит его неслыханным счастьем, но и расплату требует неслыханную — добровольную смерть. Борис забыл сладкое и страшное Древнее Имя, и когда вспомнил, ему осталось одно — пролет окон с высоты шестого этажа.

Герой П. Потемкина прежде всего не годится в герои поэмы. Он не типичен для нашего времени (вспомним хотя бы недавнюю революцию), и в нем нет ни внутренней мощи, ни той сложности переживаний, которая придает ценность «одинокому» типу романа Гюисманса, дез-Эссенту. Он просто вял, и так как, в сущности, является единственным действующим лицом поэмы, то и ей придает тот же характер вялости.

Стих поэмы отличается ясностью и сравнительной содержательностью, но ему недостает звучности. Логические цезуры, не всегда обоснованные внутренне, задерживают его разбег; обилие четвертых пэонов его расслабляет. Второго пэона, величавейшего из видоизменений ямба, в поэме почти нет.

«Ева» — вторая поэма П. Потемкина, и по сравнению с первой она — несомненный шаг вперед. Но все же кажется, что у этого типичного лирика пока мало данных писать большие вещи.

Когда открываешь первую книгу стихов неизвестного поэта,— а Павел Сухотин действительно мало известен,— невольно спрашиваешь себя: какие новые вопросы пытается он затронуть, какие образы управляют его душой, какое у него отношение к миру, к себе, какая у него поза? Ждешь не совершений,— обещаний, намеков на обещания даже, и заранее прощаешь все, кроме бессодержательности. И грустно бывает, как в данном случае, не получить ответа на свои вопросы.

Ни одно стихотворение из книги Павла Сухотина не запоминается, ни одно не выделяется из ряда других. Почти в каждом есть промахи, есть и удачные выражения, но и те и другие хочется отнести скорее к общей одаренности автора, чем к одаренности именно поэтической. Он безусловно «литературен», обладает вкусом. Багряные закаты каких-то невиданных солнц — в стихах Андрея Белого, которому он несколько

подражает, в его стихах стали ровнее и проще. Теперь для них уже не надо подниматься на снеговые вершины, их видно с любого балкона. Резкие линии пейзажей Бунина у Павла Сухотина стали осторожно ретушированной фотографией. С ритмической стороны его стихи неинтересны, часто неудачны.

Может быть, Павел Сухотин очень молод, может быть, он еще найдет себя? Будем надеяться, хотя талантливой молодежи свойственна смелость исканий, а в «Астрах» ее нет.

В «Ограде», книге стихов Вл. Пяста, есть и дерзость юноши, и мудрая осторожность настоящего работника. Он любит ипердактилические рифмы, изменяет обычное чередование рифм сонета, создает новые строфы. По датам под стихотворениями видно, что он пишет не часто, ждет, чтобы его настроения закристаллизовались, облеклись в единственные, неизбежные образы и ритмы.

Он — лирик, и ситуации его стихотворений несложны, фигуры и пейзажи окутаны легкой дымкой мечтательности. Есть Бог, но Он только состояние высшего, блаженного просветления, Он — «цельное, личное, трижды-единое "я"». Есть и ангелы, но они тоже только положения человеческой души на пути к совершенству, положения, возможные и в нашем мире. В минуты отчаяния поэт вспоминает о них с какой-то глубоко интимной грустью, как о чем-то потерянном еще так недавно. Путь к совершенству — любовь, и, конечно, любовь к женщине. Для последней у Вл. Пяста есть слова-гимны, слова-цветы.

Робкое, нежное, светлое, смотрит раскрытыми глазками,
Новью рожденное, тайной спаленное, женское.
В нем отражается, в нем зарождается, с песнями, с ласками,
Все необычное, все гармоничное, все безгранично вселенское.

Темы Вл. Пяста — розовые отсветы Грядущих Зорь, и его проклинающие, надменные стихотворения из отдела «Ананке» — не более как поза — удачная, пожалуй, объективно, но совсем для него не характерная. Недаром одно из них называется «Diaboli Manuscriptum»*. А что Пясту дьявол?

* «Манускрипт дьявола» (*лат.*)

В первые века христианства, когда экстаз был так же обычен, как теперь скептицизм, почти не было общих молитв, исключая ветхозаветных, и каждый член общины невольно создавал свое собственное обращение к Богу, иногда из одной фразы, из двух-трех слов. Но зато эти слова были спаяны между собою, как атомы алмаза; про них было сказано, что прежде прейдет небо и земля, чем изменится хотя бы йота Писания. И позднейшие составители молитв собирали их в венки уже расцененными рядом столетий.

У Вл. Пяста есть такие слова, пришедшие как будто откуда-то извне:

Мы замерли в торжественном обете,
Мы поняли что мы — Господни дети.

Или:

...Но отчего теперь — целую прах горы,
Где крепнул голос твой, отброшен зычным эхо?

Или:

...И буду я, как парк, тобой исполнен весь...

Но Вл. Пяст живет в наше время, ему нельзя молиться, ему надо писать стихи. И вот, чтобы получилось стихотворение, он присочиняет к строкам вдохновенным строки искусно сделанные, поэзию мешает с литературой. Получается витрина брильянтов Тэт'а, где среди массы поддельных камней, как уверяют, есть и настоящие. Литература законна, прекрасна, как конституционное государство, но вдохновение — это самодержец, обаятельный тем, что его живая душа выше стальных законов. Я упрекаю музу Вл. Пяста в том, что она часто боится быть самодержавной, хотя и имеет на это право.

Конечно, только что сказанное не должно повлиять на благоприятную оценку книги Вл. Пяста. Пусть среди молодых лебедей русского символизма он не самый сильный, не самый гордый и красивый,— он самый сладкозвучный.

В книге Сергея Кречетова есть стихотворение «Младшим судьям». Там он сообщает, что они возвестили ему свой враждебный суд; что его

резец чеканит холодные строфы и слагает их сталь в ледяную броню; что ему грезятся башни священной Медины и еще много столь же интересных и дурных вещей. А в конце говорит:

Так! Я не поэт! Но моей багряницы,
Шутя и смеясь, не снесу я на торг,
Сложу я у ног вам незримой царицы
И боль и восторг.

Итак, все дело в царице. Может быть, он оккультист и добивается любви царицы Клеопатры,— но зачем тогда он пишет стихи, а не занимается спокойно какими-нибудь инвольтованиями? Может быть, он мистик и мечтает о Вечной Женственности, но опять-таки — зачем он тогда пишет стихи, а не читает рефераты в Религиозно-Философском Собрании? Очевидно, его царица — его художественный идеал. В таком случае Сергей Кречетов горько ошибается, думая, что она незрима, — она хорошо известна каждому гимназисту. Ее ласкали и Брюсов, и Алексей Толстой, и Метерлинк, и даже (о, позор!) Ленский с Рославлевым. История прямо из Декамерона.

В самом деле, образ каждого стихотворения Сергея Кречетова заимствован у какого-нибудь другого поэта.

Нередки заимствования целых строк, и не случайных, а определяющих настроение; так, в известном стихотворении Алексея Толстого строчка «Все это уж было когда-то» у Кречетова читается: «Все это было когда-то». От случайности не убережешься, но в этих двух стихотворениях и образы схожи.

Кроме того, Кречетов незнаком с самыми элементарными правилами стилистики. Вот, например, отрывок из стихотворения «Проклятый замок»:

Никто не ведает, давно ль
В том замке жил седой король.

Как майский день, свежа, мила,
Его младая дочь цвела.

Однажды, бесом обуян,
Греховным пылом стал он пьян.

Таясь во тьме, как вор ночной,
Прокрался он в ее покой.

Сгубил король родную дочь,
Ее любил одну лишь ночь... и т. д.

Краткость «Дневника происшествий» и резонерствование вдобавок. И такую вещь автор думает выдать за благоуханную легенду средневековья.

Недостатков в книге Сергея Кречетова сколько угодно, но справедливость требует отметить и достоинства. Прежде всего — свободный и уверенный стих, особенно в анапестических размерах. Затем — звонкие, неожиданно-радующие рифмы.

Вот строфа из стихотворения «Летучий голландец», как образчик положительной стороны стихов Сергея Кречетова:

Кто на море рожден, кто любимец удач, —
Только глянут — и дрогнут они,
Коль зажгутся на высях темнеющих мачт
Надо мной голубые огни.

21. ЖУРНАЛ «ВЕСЫ».
№ 9. 1909 г. Москва. Цена 1 руб.
ЖУРНАЛ «ОСТРОВ».
№ 2. 1909 г СПб. Цена 25 коп.

В № 9 «Весов» напечатан ряд стихотворений г. Эллиса, известного переводчика и критика. И странно видеть, что он, посягавший и на медный язык Данте, и на змеиную грацию Бодлера, дерзко защищавший от врагов, а подчас и от друзей, каноны символизма, в своих стихах оказался бледным, искусственным и попросту скучным. Он не думает словами и образами, как это делают поэты, он размышляет, как теоретик, и размышленья его направлены в область мистической и оккультной философии, безводной пустыни, где так редки цветущие оазисы. Но, не сознавая этого, он с наивностью гиперборейского символиста пишет о стигматах, терниях, язвах огня. Слова благоуханные в применении к Святому Себастиану, Франциску Ассизскому,

Бенедикту, но в применении к г. Эллису они несколько странны. И стигматы, и тернии здесь отвлеченные, и символизм превращается в аллегоризм, так как идет не от реального к потустороннему, а наоборот. Брюсов, тот, когда хочет облечься в панцирь, надевает и маску рыцаря. Стих у г. Эллиса вялый и бескостный; нельзя же начинать анапест со слов «Но лишь...», а он пишет:

Но лишь к земле, изнемогши, склонилось...

Темы его стихов интересны, переживанья глубоки, но, чтобы справиться с ними, нужен большой талант, а у г. Эллиса его нет.

Во втором номере «Острова» стихи Анненского «То было на Валлен-Коски» и «Шарики». Что же было на Валлен-Коски, что привлекло внимание поэта?

А ничего. «Шел дождик из мокрых туч», после бессонной ночи зевали до слез, а чухонец за полтинник бросал в водопад деревянную куклу. Но... «бывает такое небо, такая игра лучей, что сердцу обида куклы обиды своей жалчей». Слово найдено. Есть обиды, свои и чужие, чужие страшнее, жалчее. Творить для Анненского — это уходить к обидам других, плакать чужими слезами и кричать чужими устами, чтоб научить свои уста молчанью и свою душу благородству. Но он жаден и лукав, у него пьяные глаза месяца, по выражению Ницше, и он всегда возвращается к своей ране, бередит ее, потому что только благодаря ей он может творить. Так, каждый странник должен иметь свою хижину с полустертыми пятнами чьей-то крови в углу, куда он может приходить учиться ужасу и тоске.

«Шарики детски, деньги отецки, покупайте, сударики, шарики» — пусть громче звучит крик всех этих ярославцев, питерских, мещан... или парижских камло на мокрых панелях, под дымным небом, и уж, конечно, не на празднестве весенних дионисий... Так больнее, так удивленнее будет взгляд у на минуту оставшегося одиноким.

Стих Анненского гибок, в нем все интонации разговорной речи, но нет пения. Синтаксис его так же нервен и богат, как его душа.

22. М. КУЗМИН. ПЕРВАЯ КНИГА РАССКАЗОВ.
К-во СКОРПИОН. Москва. 1910. Цена. 1 руб. 50 коп.

Опытные causeur'ы знают, что заинтересовать слушателя можно только интересными сообщениями, но чтобы очаровать его, захватить, победить, надо рассказывать ему интересно о неинтересном. Только оттого, что Гекуба ничто для актера, скорбь его прекрасна и ею любуются. Несложность и беспритязательность фабулы освобождает слово, делает его гибким и уверенным, позволяет ему светиться собственным светом.

Естественно, что во французской литературе особенно привился этот второй род рассказа: ведь французский язык — самый разработанный, самый совершенный из всех живых языков. Анатоль Франс и Анри де Ренье показали, что можно сделать в этой области. Их творения останутся лучшими памятниками древней, через римлян и от греков ведущей свое начало, французской культуры.

Пушкин интуицией гения понял необходимость такого культа языка и в России и создал «Повести Белкина», к которым жадная до ученичества современная критика отнеслась как к легкомысленным анекдотам. Их великое значение не оценено до сих пор. И неудивительно, что наша критика молчанием обходила до сих пор прозу М. Кузмина, ведущую свое происхождение, помимо Гоголя и Тургенева, помимо Льва Толстого и Достоевского, прямо от прозы Пушкина.

Отличительные свойства прозы М. Кузмина — это определенность фабулы, плавное ее развитие и особое, может быть, ему одному в современной литературе присущее, целомудрие мысли, не позволяющее увлекаться целями, чуждыми искусству слова. Он не стремится стилистическими трюками дать впечатление описываемой вещи; он избегает лирических порывов, которые открыли бы его отношение к своим героям; он просто и ясно, а потому совершенно, рассказывает о том и другом. Перед вами не живописец, не актер, перед вами писатель.

Что может быть неинтереснее внешних событий чужой вам жизни? Что нам за дело, что какой-то Флор таинственным зовом своей голубой крови связан с рыжим разбойником, что студента Павликина

---

* Собеседники (*франц.*)

заподозрили в краже кольца, что Клара Вальмон находит очаровательно приятной манеру Жана Мобер тереться бровями о ее щеки? М. Кузмин сам сознает это, и приключения Эме Лебефа мудро заканчиваются на полуфразе.

Язык М. Кузмина ровный, строгий и ясный, я сказал бы, стеклянный. Сквозь него видны все линии и краски, которые нужны автору, но чувствуется, что видишь их через преграду. Его периоды своеобразны, их приходится иногда распутывать, но, раз угаданные, они радуют своей
40 математической правильностью. В русском языке есть непочатые богатства оборотов, и М. Кузмин приступает к ним иногда слишком смело, но всегда с любовью.

В его книге рассказов собраны вещи разных периодов его творчества и поэтому неравной ценности. Так, в его ранней повести «Крылья» события художественно не вытекают одно из другого, многие штрихи претенциозны, и построение всей повести неприятно-мозаичное. От всех этих недостатков М. Кузмин освободился в следующих своих рассказах. Лучший из них — «Кушетка тети Сони».

23. К.М.ФОФАНОВ. ПОСЛЕ ГОЛГОФЫ.

СПб. 1910 г. Цена 50 коп.

ВАСИЛИЙ ЧОЛБА. В МЕЧТАХ МОИХ... ОКОЛО ЖИЗНИ. СТИХОТВОРЕНИЯ. АФОРИЗМЫ.

СПб. 1910 г. Цена 60 коп.

Е.ЯНТАРЕВ. СТИХИ.

Москва. 1910 г. Цена 60 коп.

ИОСИФ СИМАНОВСКИЙ. НОВЫЙ МИР. СТИХОТВОРЕНИЯ.

Бобруйск. 1910 г. Цена 40 коп.

ДМИТРИЙ РЕМ. АЛЕКСЕЙ СИДОРОВ. СТИХИ.

Москва. 1910 г. Печатано 100 экз.

Давно, давно К. Фофанова любили называть первым русским декадентом. Его даже напечатали в «Северных Цветах». Но, очевидно, это произошло по каким-нибудь тактическим соображениям ранних вождей модернизма, потому что нет никаких оснований предполагать, что К. Фофанов чувствовал великий переворот в русском искусстве, совер-

шившийся в девяностых годах. Он типичный эпигон «школы» Апухтина, Надсона и Фруга.

То же, может быть, единственное в летописях поэзии, непонимание законов ритма и стиля, те же словесные клише, стертые до отчаяния, тот же круг идей, родной и близкий рядовому обывателю восьмидесятых годов. «После Голгофы» — мистерия-поэма. Вялым и неуклюжим стихом в ней рассказывается несколько общеизвестных преданий о сошествии в ад Христа и Пресвятой Богородицы, отрывки из Апокалипсиса. Может быть, К. Фофанов услыхал о занимавших одно время общество религиозных исканиях и захотел примкнуть к ним. Как же он это делает? А вот:

Земля ничтожна, земля минутна;
И крест Голгофы — ее маяк...
Но сердце любит и верит смутно,—
Что жизнь — бессмертье и смерть — не мрак.

Что к этому прибавить? Разве только то, что «Волга впадает в Каспийское море».

Василий Чолба во многом напоминает К. Фофанова, но он гораздо талантливее и культурнее. По его стихам видно, что он знает и Языкова, и Алексея Толстого, кажется, даже и Гейне. Его старые клише не мучат, они почти всегда у места и придают его музе характер томности, немного нудной, но все-таки к ней идущей. Образы его могут быть смелыми без крикливости. Например, в стихотворении «Я море переплыл» он прибавляет новый интересный штрих к теме путешествий:

И понял я тогда, что нас одна чарует
Мечта далекая, что душу грела мне,
Что бедный антипод мой, как и я, тоскует
По — мне родной — ему неведомой стране.

Ритмы его не банальные, сонеты построены правильно. Он может писать белым стихом, что большая редкость в наши дни, знает секреты, которые позволяют в середине стихотворения неожиданно вместо рифмы поставить ассонанс. Жаль только, что в его стихах ударение часто падает не на те слова, на какие оно должно падать по смыслу.

Читателю, которому еще что-то говорят выражения вроде «трепетная нега, серебристая луна, сладкая чаша любви» и пр., стихотворения Василия Чолбы могут доставить истинное удовольствие. Но если только этот читатель не совершенный дикарь, он должен будет с негодованием отвернуться от афоризмов, приложенных в конце книги, безграмотных, претенциозных и пустых.

В ровном течении дум повседневных,
В мертвом покое ночей одиноких,
Где-то в забытых, далеких, далеких,
В днях навсегда замиренных, безгневных,
Что-то всегда вспоминало тревожно... и т. д.

Это первое попавшееся стихотворение из книги Е. Янтарева. Невозможно ни читать ее, ни говорить о ней.

Попробуйте буквально ни о чем не думать, смотреть и не видеть того, что вокруг. В девяноста девяти из ста случаев вам это не удастся. А стихи Е. Янтарева приближают вас к этой отвратительной нирване дешевых меблированных комнат. Потому что, если стихи Зинаиды Гиппиус, тоже часто написанные без красок, образов и подвижного ритма, напоминают больную жемчужину, то стихи Е. Янтарева напоминают мокрые сумерки, увиденные сквозь непротертое стекло, или липкую белесую паутину за разорванными обоями, там, в тараканьем углу.

Мне неловко в статье, озаглавленной «Письма о русской поэзии», говорить о книге Иосифа Симановского. Ведь еще так недавно Лев Толстой, прочтя в брошюрке Игоря Северянина строки «Вонзите штопор в упругость пробки, и взоры женщин не будут робки», с горечью удивлялся, до чего дошла русская поэзия, как будто поэзия сколько-нибудь ответственна за невозможные выходки литературных самозванцев.

Иосиф Симановский снабдил свою книгу предисловием. В нем, после совершенно бессвязного изложения «идеи» своей книги, после выкриков, что «миг», взятый в себе в самом, «бесконечен, вечен», что «вечер превращается в символ мира», и прочих игрушек символизма из детской, он довольно верно говорит, что «не техника, а оригинальность начинаний и созданные им образы могут быть залогом таланта в юном поэте».

Но, увы, образов в «Новом мире» нет совсем, их нельзя создать такими примитивными средствами, как — начиная существительные с большой буквы, а оригинального в этой книге, если оставить в стороне дурно понятого Андрея Белого, только — ее какая-то особенная дикая несуразность.

Ведь если молодой поэт проденет себе в нос кольцо или будет ходить задом наперед, этого еще нельзя назвать многообещающей для русской литературы оригинальностью. Хуже всего, что Иосиф Симановский совсем не владеет русским языком. Вместо «бился» он пишет «биялся», вместо «кóрчах» — «корчáх», «изгас» — вместо «погас»; у него встречаются выражения вроде «пульсовы стуки», «в извив цепенея», «жаждный крик».

Единственным оправданием ему может служить то, что книга издана в Бобруйске.

Под названием «Toga Praetexta»* Дмитрий Рем и Алексей Сидоров издали свои стихи, соединенные в одной книжке. Объяснить такое соединение можно тем, что у каждого из них слишком мало стихотворений. Так, у первого 27 пьес, у второго только 21. Но разбирать их следует в отдельности.

Дмитрий Рем... Но тут я хочу сделать отступление.

Так скучно писать рецензии, хвалебные и ворчливые, с техническими выражениями и без таковых.

Можно было бы писать исследования, но о ком теперь их напишешь? О трех, четырех авторах, не больше. Хочется отвечать поэтам, присылающим для отзыва свои стихи, чем-нибудь тоже своим, дорогим и выношенным, как эхо откликнуться на зов их мечты и не быть, наконец, Белинским при Пушкине, Санчо-Пансо при Дон-Кихоте...

Дмитрия Рема я буду разбирать по существу. Он прежде всего нежен, и в нежности глубок и изящен. Он может сказать:

Каждый день осенние печали
В сердце мне вонзали острие,
Каждый день уста мои шептали:
Да приидет царствие Твое!

---

* «Окаймленная тога» (*лат.*)

Эта нежность приводит его к познанию тайного и радостного смысла земных пространств.

Как хорошо... Такой дремотой спят
Ушедшие с востока на закат,
Усталые, безмолвные скитальцы.

И она же заставляет его отрицать или ненавидеть бессмертие души:

Я один в безмолвии зала,
И ее не будет со мной...

Не печалься, она устала,
А усталым нужен покой...

Но зачем же страхом упорным
Омрачился последний бред?

Ты забыл священника в черном?
Он сказал ей, что смерти — нет.

Но эта же нежность подчиняет его другим, более определившимся поэтам нежности.

Вот строчка, навеянная Блоком:

Светлым сердцем Твой приход приемлю.

А вот навеянная Кузминым:

Мы пили чай из бледно-синих чашек...

Алексей Сидоров озаглавил свой отдел «Первые стихи». Если это действительно первые опыты, на него можно возлагать надежды. Он не так уж плохо подражает Валерию Брюсову, еще удачнее Андрею Белому. Впрочем, для подражания первому ему не хватает ни техники, ни темперамента, ни вкуса (где у Брюсова — Давид, у него — Семирадский), а для подражания второму — смелости и свежести выдумки, на которой главным образом и держится поэзия Андрея Белого.

В его книге есть строки детские, строки фокуснические, но в общем он чувствует ритм, любит рифму и стихотворения пишет не потому, что хочет, а потому, что должен.

24. ЖИЗНЬ СТИХА

I

Крестьянин пашет, каменщик строит, священник молится, и судит судья. Что же делает поэт? Почему легко запоминаемыми стихами не изложит он условий произрастания различных злаков, почему отказывается сочинить новую «Дубинушку» или обсахаривать горькое лекарство религиозных тезисов? Почему только в минуты малодушия соглашается признать, что чувства добрые он лирой пробуждал? Разве нет места у поэта, все равно, в обществе ли буржуазном, социал-демократическом или общине религиозной? Пусть замолчит Иоанн Дамаскин!

Так говорят поборники тезиса «Искусство для жизни». Отсюда — Франсуа Коппэ, Сюлли-Прюдом, Некрасов и во многом Андрей Белый.

Им возражают защитники «Искусства для искусства»: «Подите прочь, какое дело поэту мирному до вас... душе противны вы, как гробы, для вашей глупости и злобы имели вы до сей поры бичи, темницы, топоры, довольно с вас, рабов безумных»... Для нас, принцев Песни, властителей замков грезы, жизнь только средство для полета: чем сильнее танцующий ударяет ногами землю, тем выше он поднимается. Чеканим ли мы свои стихи, как кубки, или пишем неясные, словно пьяные, песенки, мы всегда и прежде всего свободны и вовсе не желаем быть полезными.

Отсюда — Эредиа, Верлен, у нас — Майков.

Этот спор длится уже много веков, не приводя ни к каким результатам, и неудивительно: ведь от всякого отношения к чему-либо, к людям ли, к вещам или к мыслям, мы требуем прежде всего, чтобы оно было целомудренным. Под этим я подразумеваю право каждого явления быть самоценным, не нуждаться в оправдании своего бытия, и другое право, более высокое,— служить другим...

Гомер оттачивал свои гекзаметры, не заботясь ни о чем, кроме гласных звуков и согласных, цезур и спондеев, и к ним приноравливал содержание. Однако он счел бы себя плохим работником, если бы, слушая его песни, юноши не стремились к военной славе, если бы затуманенные взоры девушек не увеличивали красоту мира.

Нецеломудренность отношения есть и в тезисе «Искусство для жизни», и в тезисе «Искусство для искусства».

В первом случае искусство низводят до степени проститутки или солдата. Его существование имеет ценность лишь постольку, поскольку оно служит чуждым ему целям. Неудивительно, если у кротких муз глаза становятся мутными и они приобретают дурные манеры.

Во втором — искусство изнеживается, становится мучительно-лунным, к нему применимы слова Малларме, вложенные в уста его Иродиады:

...J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux...

(Я люблю позор быть девственной и хочу жить среди ужаса, рождаемого моими волосами...)

Чистота — это подавленная чувственность, и она прекрасна, отсутствие же чувственности пугает, как новая неслыханная форма разврата.

Нет! возникает эра эстетического пуританизма, великих требований к поэту как творцу и мысли или слову — как материалу искусства. Поэт должен возложить на себя вериги трудных форм (вспомним гекзаметры Гомера, терцины и сонеты Данте, старошотландские строфы поэм Байрона) или форм обычных, но доведенных в своем развитии до пределов возможного (ямбы Пушкина), должен, но только во славу своего Бога, которого он обязан иметь. Иначе он будет простым гимнастом.

Все же, если выбирать из двух вышеприведенных тезисов, я сказал бы, что в первом больше уважения к искусству и понимания его сущности. На него накладывается новая цепь, указывается новое применение кипящим в нем силам, пусть недостойное, низкое — это не важно: разве очищение Авгиевых конюшен не упоминается наравне с другими великими подвигами Геракла? В старинных балладах рассказывается, что Роланд тосковал, когда против него выходил десяток врагов. Красиво и достойно он мог биться только против сотни. Однако не надо забывать, что и Роланд мог быть побежден...

Сейчас я буду говорить только о стихах, помня слова Оскара Уайльда, приводящие в ужас слабых и вселяющие бодрость в сильных: «Материал, употребляемый музыкантом или живописцем, беден по сравнению со словом. У слова есть не только музыка, нежная, как музыка альта или лютни, не только — краски, живые и роскошные, как те, что пленяют нас на полотнах Венециан и Испанцев; не только пластичные формы, не

менее ясные и четкие, чем те, что открываются нам в мраморе или бронзе,— у них есть и мысль, и страсть, и одухотворенность. Все это есть у одних слов».

А что стих есть высшая форма речи, знает всякий, кто, внимательно оттачивая кусок прозы, употреблял усилия, чтобы сдержать рождающийся ритм.

II

Происхождение отдельных стихотворений таинственно схоже с происхождением живых организмов. Ду<ш>а поэта получает толчок из внешнего мира, иногда в незабываемо яркий миг, иногда смутно, как зачатье во сне, и долго приходится вынашивать зародыш будущего творения, прислушиваясь к робким движениям еще неокрепшей новой жизни. Все действует на ход ее развития — и косой луч луны, и внезапно услышанная мелодия, и прочитанная книга, и запах цветка. Все определяет ее будущую судьбу. Древние уважали молчащего поэта, как уважают женщину, готовящуюся стать матерью.

Наконец, в муках, схожих с муками деторождения (об этом говорит и Тургенев), появляется стихотворение. Благо ему, если в момент его появления поэт не был увлечен какими-нибудь посторонними искусству соображениями, если, кроткий, как голубь, он стремился передать уже выношенное, готовое, и, мудрый, как змей, старался заключить все это в наиболее совершенную форму.

Такое стихотворение может жить века, переходя от временного забвения к новой славе, и даже умерев, подобно царю Соломону, долго еще будет внушать священный трепет людям. Такова Илиада...

Но есть стихотворения невыношенные, в которых вокруг первоначального впечатления не успели наслоиться другие, есть и такие, в которых, наоборот, подробности затемняют основную тему, они — калеки в мире образов, и совершенство отдельных их частей не радует, а скорее печалит, как прекрасные глаза горбунов. Мы многим обязаны горбунам, они рассказывают нам удивительные вещи, но иногда с такой тоской мечтаешь о стройных юношах Спарты, что не жалеешь их слабых братьев и сестер, осужденных суровым законом. Этого хочет Аполлон, немного страшный, жестокий, но безумно красивый Бог.

Что же надо, чтобы стихотворение жило, и не в банке со спиртом, как любопытный уродец, не полужизнью больного в креслах, но жизнью полной и могучей,— чтобы оно возбуждало любовь и ненависть, заставляло мир считаться с фактом своего существования? Каким требованиям должно оно удовлетворять?

Я ответил бы коротко: всем.

В самом деле, оно должно иметь: мысль и чувство — без первой самое лирическое стихотворение будет мертво, а без второго даже эпическая баллада покажется скучной выдумкой (Пушкин в своей лирике и Шиллер в своих балладах знали это),— мягкость очертаний юного тела, где ничто не выделяется, ничто не пропадает, и четкость статуи, освещенной солнцем; простоту — для нее одной открыто будущее, и — утонченность, как живое признание преемственности от всех радостей и печалей прошлых веков; и еще превыше этого — стиль и жест.

В стиле Бог показывается из своего творения, поэт дает самого себя, но тайного, неизвестного ему самому, позволяет догадаться о цвете своих глаз, о форме своих рук. А это так важно. Ведь Данте Алигьери — мальчика, влюбившегося в бледность лица Беатриче, неистового гибеллина и веронского изгнанника, мы любим не меньше, чем его «Божественную Комедию»... Под жестом в стихотворении я подразумеваю такую расстановку слов, подбор гласных и согласных звуков, ускорений и замедлений ритма, что читающий стихотворение невольно становится в позу его героя, перенимает его мимику и телодвижения и, благодаря внушению своего тела, испытывает то же, что сам поэт, так что мысль изреченная становится уже не ложью, а правдой. Жалобы поэтов на тот факт, что публика не сочувствует их страданиям, упиваясь музыкой стиха, основаны на недоразумении. И радость, и грусть, и отчаяние читатель почувствует только свои. А чтобы возбуждать сочувствие, надо говорить о себе суконным языком, как это делал Надсон.

Возвращаюсь к предыдущему: чтобы быть достойным своего имени, стихотворение, обладающее перечисленными качествами, должно сохранить между ними полную гармонию и, что всего важнее, быть вызванным к жизни не «пленной мысли раздраженьем», а внутренней необходимостью, которая дает ему душу живую — темперамент. Кро-

ме того, оно должно быть безукоризненно даже до неправильности. Потому что индивидуальность стихотворению придают только сознательные отступления от общепринятого правила, причем они любят рядиться в бессознательные. Так, Charles Asselineau* рассказывает о «распутном сонете», где автор, сознательно нарушая правила, притворяется, что делает это в порыве поэтического вдохновения или увлечения страстью. И Ронсар, и Мейнар, и Малерб писали такие сонеты. Эти неправильности играют роль родинок, по ним легче всего восстановить в памяти облик целого.

Одним словом, стихотворение должно являться слепком прекрасного человеческого тела, этой высшей ступени представляемого совершенства: недаром же люди даже Господа Бога создали по своему образу и подобию. Такое стихотворение самоценно, оно имеет право существовать во что бы то ни стало. Так для спасения одного человека снаряжаются экспедиции, в которых гибнут десятки других людей. Но, однако, раз он спасен, он должен, как и все, перед самим собой оправдывать свое существование.

III

Действительно, мир образов находится в тесной связи с миром людей, но не так, как это думают обыкновенно. Не будучи аналогией жизни, искусство не имеет бытия, вполне подобного нашему, не может нам доставить чувственного общения с иными реальностями. Стихи, написанные даже истинными визионерами в момент транса, имеют значение лишь постольку, поскольку они хороши. Думать иначе — значит повторять знаменитую ошибку воробьев, желавших склевать нарисованные плоды.

Но прекрасные стихотворения, как живые существа, входят в круг нашей жизни; они то учат, то зовут, то благословляют; среди них есть ангелы-хранители, мудрые вожди, искусители-демоны и милые друзья. Под их влиянием люди любят, враждуют и умирают. Для многих отношений они являются высшими судьями, вроде тотемов североамериканских дикарей. Пример — тургеневское «Затишье», где стихотворение «Анчар» своей силой и далекостью ускоряет развязку одной, по-русскому

* Шарль Асселино. (*франц.*)

тяжелой, любви; или — «Идиот» Достоевского, когда «Бедный Рыцарь» звучит как заклинание на устах Аглаи, безумной от жажды полюбить героя; или — «Ночные Пляски» Сологуба с их поэтом, зачаровывающим капризных царевен дивной музыкой лермонтовских строф.

В современной русской поэзии, как на пример таких «живых» стихотворений, я укажу всего на несколько, стремясь единственно к тому, чтобы иллюстрировать вышесказанное, и оставляя в стороне многое важное и характерное. Вот хотя бы стихотворение Валерия Брюсова «В склепе»:

Ты в гробнице распростерта в миртовом венце.
Я целую лунный отблеск на твоем лице!..

Сквозь решетчатые окна виден круг луны,
В ясном небе, как над нами, тайна тишины.

За тобой у изголовья венчик влажных роз,
На твоих глазах, как жемчуг, капли прежних слез.

Лунный луч, лаская розы, жемчуг серебрит,
Лунный свет обходит кругом мрамор старых плит.

Что ты видишь, что ты помнишь в непробудном сне?
Тени темные все ниже клонятся ко мне.

Я пришел к тебе в гробницу через черный сад.
У дверей меня лемуры злобно сторожат.

Знаю, знаю, мне не долго быть вдвоем с тобой!
Лунный свет свершает мерно путь свой круговой.

Ты — недвижна, ты — прекрасна, в миртовом венце.
Я целую свет небесный на твоем лице!

Здесь, в этом стихотворении, брюсовская страстность, позволяющая ему невнимательно отнестись даже к высшему ужасу смерти, исчезновения, и брюсовская нежность, нежность почти девическая, которую все радует, все томит, и лунный луч, и жемчуг, и розы,— эти две самые характерные особенности его творчества помогают ему создать образ, слепок, быть может, мгновения встречи безвозвратно разлученных и навсегда отравленных этой разлукой влюбленных.

В стихотворении «Гелиады» («Прозрачность», стр. 24) Вячеслав Иванов, поэт, своей солнечностью и чисто мужской силой столь отличный от лунной женственности Брюсова, дает образ Фаэтона. Светлую древнюю сказку он превращает в вечно юную правду. Всегда были люди, обреченные на гибель самой природой их дерзаний. Но не всегда знали, что пораженье может быть плодотворнее победы.

Он был прекрасен, отрок гордый,
Сын Солнца, юный Солнцебог,
Когда схватил рукою твердой
Величья роковой залог,—

Когда бразды своей державы
Восхитил у зардевших Ор, —
А кони бились о заставы,
Почуя пламенный простор!

И, пущены, взнеслись, заржали,
Покинув алую тюрьму,
И с медным топотом бежали,
Послушны легкому ярму... и т. д.

«Отрок гордый» не появляется в самом стихотворении, но мы видим его в словах и песнях трех девушек Гелиад, влюбленных в него, толкнувших его на погибель и оплакивающих его «над зеленым Эриданом». И мучительно-завидна судьба того, о ком девушки поют такие песни!

И. Анненский тоже могуч, но мощью не столько Мужской, сколько Человеческой. У него не чувство рождает мысль, как это вообще бывает у поэтов, а сама мысль крепнет настолько, что становится чувством, живым до боли даже. Он любит исключительно «сегодня» и исключительно «здесь», и эта любовь приводит его к преследованию не только декораций, но и декоративности. От этого его стихи мучат, они наносят душе неисцелимые раны, и против них надо бороться заклинаниями времен и пространства.

Какой тяжелый, темный бред!
Как эти выси мутно-лунны!
Касаться скрипки столько лет
И не узнать при свете струны!

Кому ж нас надо? Кто зажег
Два желтых лика, два унылых?
И вдруг почувствовал смычок,
Что кто-то взял и кто-то слил их.

«О, как давно! Сквозь эту тьму
Скажи одно: ты та ли, та ли?»
И струны ластились к нему,
Звеня, но, ластясь, трепетали.

«Не правда ль? Больше никогда
Мы не расстанемся — довольно?»
И скрипка отвечала: «да»,
Но сердцу скрипки было больно.

Смычок все понял, он затих,
А в скрипке эхо все держалось,
И было мукою для них,
Что людям музыкой казалось.

Но человек не погасил
До утра свеч... и струны пели,
Лишь утро их нашло без сил
На черном бархате постели.

С кем не случалось этого? Кому не приходилось склоняться над своей мечтой, чувствуя, что возможность осуществить ее потеряна безвозвратно? И тот, кто, прочитав это стихотворение, забудет о вечной, девственной свежести мира, поверит, что есть только мука, пусть кажущаяся музыкой, тот погиб, тот отравлен. Но разве не чарует мысль о гибели от такой певучей стрелы?

Затем, минуя «Незнакомку» Блока — о ней столько писалось,— я скажу еще о «Курантах Любви» Кузмина. Одновременно с ними автором писалась к ним и музыка, и это положило на них отпечаток какого-то особого торжества и нарядности, доступной только чистым звукам. Стих льется, как струя густого, душистого и сладкого меда, веришь, что только он — естественная форма человеческой речи, и разговор или прозаический отрывок после кажутся чем-то страшным,

как шепот в тютчевскую ночь, как нечистое заклинание. Эта поэма составлена из ряда лирических отрывков, гимнов любви и о любви. Ее слова можно повторять каждый день, как повторяешь молитву, вдыхаешь запах духов, смотришь на цветы. Я приведу из нее один отрывок, который совершенно зачаровывает наше представление о завтрашнем дне, делает его рогом изобилия:

Любовь расставляет сети
Из крепких шелков;
Любовники, как дети,
Ищут оков.

Вчера ты любви не знаешь,
Сегодня весь в огне.
Вчера меня отвергаешь,
Сегодня клянешься мне.

Завтра полюбит любивший
И не любивший вчера,
Придет к тебе не бывший
Другие вечера.

Полюбит, кто полюбит,
Когда настанет срок,
И будет то, что будет,
Что приготовил нам рок.

Мы, как малые дети,
Ищем оков,
И слепо падаем в сети
Из крепких шелков.

Так искусство, родившись от жизни, снова идет к ней, но не как грошовый поденщик, не как сварливый брюзга, а как равный к равному.

IV

На днях прекратил свое существование журнал «Весы», главная цитадель русского символизма. Вот несколько характерных фраз из заключительного манифеста редакции, напечатанного в № 12:

«Весы» были шлюзой, которая была необходима до тех пор, пока не слились два идейных уровня эпохи, и она становится бесполезной, когда это достигнуто, наконец, ее же действием. Вместе с победой идей символизма в той форме их, в какой они исповедовались и должны были исповедоваться «Весами», ненужным становится и сам журнал. Цель достигнута, и eo ipso* средство бесцельно! Растут иные цели!»

«Мы не хотим сказать этим, что символическое движение умерло, что символизм перестал играть роль идейного лозунга нашей эпохи»... «Но завтра то же слово станет иным лозунгом, загорится иным пламенем, и оно уже горит по-иному над нами».

Со всем этим нельзя не согласиться, особенно если дело коснется поэзии. Русский символизм, представленный полнее всего «Весами», независимо от того, что он явился неизбежным моментом в истории человеческого духа, имел еще назначение быть бойцом за культурные ценности, с которыми от Писарева до Горького у нас обращались очень бесцеремонно. Это назначение он выполнил блестяще и внушил дикарям русской печати если не уважение к великим именам и идеям, то, по крайней мере, страх перед ними. Но вопрос, надо ли ему еще существовать как литературной школе, сейчас имеет слишком мало надежд быть вполне разрешенным, потому что символизм создался не могучей волей одного лица, как «Парнас» волей Леконта де-Лиль, и не был результатом общественных переворотов, как романтизм, но явился следствием зрелости человеческого духа, провозгласившего, что мир есть наше представление. Так что устаревшим он окажется только тогда, когда человечество откажется от этого тезиса — и откажется не только на бумаге, но всем своим существом. Когда это случится, предоставляю судить философам. Теперь же мы не можем не быть символистами. Это не призыв, не пожелание, это только удостоверяемый мною факт.

---

* В силу этого (*лат.*)

25.ТЭФФИ. СЕМЬ ОГНЕЙ. СТИХИ.
Изд. «ШИПОВНИК». СПб. 1910. Цена 1 руб.
Д. РАТГАУЗ. ТОСКА БЫТИЯ. СТИХОТВОРЕНИЯ.
Изд. т-ва ВОЛЬФ. СПб. 1910. Цена 1 руб.50 коп.
КОНСТАНТИН ПОДОВОДСКИЙ. ВЕРШИННЫЕ ОГНИ. СТИХОТВОРЕНИЯ.
Москва. 1910 г.

В стихах Тэффи радует больше всего их литературность в лучшем смысле этого слова. Такая книга могла бы появиться на французском языке, и тогда некоторые стихотворения из нее наверно бы и по праву попали в Антологию Walch'a*. Поэтесса говорит не о себе и не о том, что она любит, а о той, какой она могла бы быть, и о том, что она могла бы любить. Отсюда маска, которую она носит с торжественной грацией и, кажется, даже с чуть заметной улыбкой. Это очень успокаивает читателя, и он не боится попасть впросак вместе с автором.

Тэффи любит средневековье и знает его таким, каким его знал Верлен, — огромным и нежным. Мало того, она знает сказки средневековья, и не слащаво-поучительные или безвкусно декоративные, как у Тениссона, а подлинные, изящно-простые, как у Perrault, M-me d'Aulnoy** и других сказочников XVII века:

На кривеньких ножках заморыши-детки!
Вялый одуванчик у пыльного пня!
И старая птица, ослепшая в клетке!
Я скажу! Я знаю! Слушайте меня!

В сапфировой башне златого чертога
Королевна Гульда, потупивши взор,
К подножью престола для Господа Бога
Вышивает счастья рубинный узор.

Ей служат покорно семь горных оленей,
Изумрудным оком поводят, храпят,
Бьют оземь копытом и ждут повелений,
Ждут, куда укажет потупленный взгляд... и т. д.

Менее удачно справляется Тэффи с темами Ассирии и Вавилона. Желание найти в них красоту иную, чем красоту декоративности, и связать ее с нашими переживаниями кажется слишком экзотическим. Как-то плохо веришь в царицу Шаммурамат, и в рабыню Аторагу, и в горы Синджарские, может быть, уже по одному тому, что эти имена так необычно и так неприятно-жестко звучат на русском языке. Анна Комнена, написавшая жизнеописание своего отца, императора Алексея, извинялась перед своими читателями, что ей приходится упоминанием грубых и неблагозвучных имен крестоносцев разрушать благородный ритм греческой речи. Наша поэтесса, по-видимому, менее чувствительна к ритму речи русской.

Есть в деревнях такие лавочники, которые умеют только писать, но не читать. Я думаю, таков и Ратгауз. Потому что иначе у него не хватило бы духу в нудно-безграмотных стихах передавать мысли и ощущения отсталых юношей на шестнадцатом году:

В земной любви отрады нет,
В земных стремленьях нет блаженства,
И все тусклее счастья свет,
Бледнее призрак совершенства.

Как жалки наши все мечты.
Как все желанья наши тщетны,
Как в вихре вечной суеты
Мы, как пылинки, незаметны!

В этом отрывке весь Ратгауз. Уже неприятно-вылощенный стих показывает, что он совершенно равнодушен к затронутой им теме; неинтересная избитая мысль обличает нечуткость автора в выборе чужих настроений, и серость слов — полную поэтическую несамостоятельность; и когда из других стихов мы узнаем, что он считает себя поэтом и верит, что, хотя и давно забыты поколения, но не забыты песнопения, хочется сказать о нем словами из его же пьесы «Мечтатель», приложенной в конце тома: «...эти черствые от природы люди, пичкая свои маленькие мозги чужим умом, говорящие чужими словами... эти недалекие господа мнят себя носителями света, полубогами... Ну, и пусть их!..»

«В одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань», — говорил Пушкин. Константин Подоводский, очевидно, решил попробовать и в своем творчестве стремится соединить отрицательные стороны двух таких различных поэтов, как Бальмонт и Ратгауз.

Судя по тому, что на обложке «Вершинных Огней» есть пометка «Том 4-й», нельзя предполагать, что автор их еще молод и ищет себя. Скорее тут играет роль врожденное отсутствие вкуса, презрение к русскому языку и какая-то особенная бестолковость, подсказывающая автору слова и образы как раз не те, какие бы требовались для его темы. А жаль! У него есть темперамент и поэтический размах, которые при благоприятных условиях помогли бы ему создать что-нибудь ценное.

26. ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ. КИПАРИСОВЫЙ ЛАРЕЦ. ВТОРАЯ КНИГА СТИХОВ (ПОСМЕРТНАЯ).

К-во «ГРИФ». 1910. Цена. 80 коп.

АЛЕКСАНДР РОСЛАВЛЕВ. КАРУСЕЛИ.

СПб. 1910. Цена 1 руб.

Е. КУРЛОВ. СТИХИ.

Москва. 1910 г. Цена 60 коп.

АЛЕКСАНДР РОТШТЕЙН. СОНЕТЫ.

СПб. 1910 г. Цена 1 руб. 50 коп.

ВАСИЛИЙ КНЯЗЕВ. САТИРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ.

СПб. 1910.

САША ЧЕРНЫЙ. САТИРЫ.

СПб. 1910 г. Цена 1 руб.

О недавно вышедшей книге И. Анненского уже появился ряд рецензий модернистов, представителей старой школы и даже нововременцев. И характерно, что все они сходятся, оценивая «Кипарисовый ларец», как книгу бесспорно выдающуюся, создание большого и зрелого таланта. На это, может быть, повлиял тот факт, что И. Анненский, не примыкая идейно к кружку русских символистов, кстати сказать, не раз значительно уклонявшихся от поставленных себе целей, в то же время учился у тех же учителей — французских поэтов, работал над теми же проблемами, болел теми же сомнениями, хотя во имя иного. Русские символисты взялись за тяжелую, но высокую задачу — вывести род-

ную поэзию из вавилонского плена идейности и предвзятости, в котором она томилась почти полвека. Наряду с творчеством, они должны были насаждать культуру, говорить об азбучных истинах, с пеной у рта защищать мысли, которые на Западе стали уже общим местом. В этом отношении Брюсова можно сравнить с Петром Великим.

Анненский оставался чужд этой борьбе. Эстетизм ли тонкой, избалованной красотами Эллады души или набожное, хотя с виду и эгоистическое, стремление использовать свои силы наилучшим образом заставили его уединиться духовно, — кто знает?

Но только теперь, когда поэзия завоевала право быть живой и развиваться, искатели новых путей на своем знамени должны написать имя Анненского как нашего «Завтра». Вот как он сам определяет свое отношение к русскому символизму в стихотворении, озаглавленном «Другому»:

Твои мечты — менады по ночам,
И лунный вихрь в сверкании размаха
Им волны кос взметает по плечам...
Мой лучший сон — за тканью Андромаха.
На голове ее эшафодаж,
И тот прикрыт кокетливо платочком,
Зато нигде мой строгий карандаш
Не уступал своих созвучий точкам.

Две последние строки особенно характерны для нашего поэта. В его стихах пленяет гармоническое равновесие между образом и формой, — равновесие, которое освобождает оба эти элемента, позволяя им стремиться дружно, как двум братьям, к точному воплощению переживания.

Круг его идей остро нов и блещет неожиданностями, иногда парадоксальностью. Для него в нашей эпохе характерна не наша вера, а наше безверье, и он борется за свое право не верить с ожесточенностью пророка. С горящим от любопытства взором он проникает в самые темные, самые глухие закоулки человеческой души; для него ненавистно только позерство, и вопрос, с которым он обращается к читателю: «а если грязь и низость только мука по где-то там сияющей красе?» — для него уже не вопрос, а непреложная истина. «Кипарисовый ларец» — это катехизис современной чувствительности.



И.Ф. Анненский

Над техникой стиха и поэтическим синтаксисом И. Анненский работал долго и упорно и сделал в этой области большие завоевания. Относя главное подлежащее на конец фразы, он придавал ему особенную значительность и силу, как, например, в стихах:

Я знал, что она вернется
И будет со мной — Тоска.

Причудливо перетасовывая придаточные предложения, он достигал, подобно Маллармэ, иератической величественности и подсказывал интонации голоса, до него неизвестные в поэзии:

О нет, не стан, пусть он так нежно-зыбок,
Я из твоих соблазнов затаю,
Не влажный блеск малиновых улыбок,
Страдания холодную змею.

Его аллитерации не случайны, рифмы обладают могучей силой внушаемости.

Читателям «Аполлона» известно, что И. Анненский скончался 30 ноября 1909 г. И теперь время сказать, что не только Россия, но и вся Европа потеряла одного из больших поэтов...

Года два-три тому назад, когда вышла первая книга Рославлева, Чуковский, со свойственной ему отвагой, сказал о нем мнение образованного большинства, а именно, что Рославлев — типичный представитель модернистской массы, ненадежной даже в порыве увлечения, опьяняющейся тем, во что не верит, и с легкостью невежества выносящей на улицу идеалы вождей. Статья произвела шум и — что гораздо важнее — подействовала, кажется, и на самого Рославлева. Печать некоторой сдержанности делает эту новую книгу более литературной, чем первая. Теперь он недоволен уже не Богом, а только человеческой культурой (стих. Паноптикум), заимствует свои мысли и образы не у Арцыбашева, а у Леонида Андреева (Ангел). Изредка среди перепевов почти всех модернистов, создававших свой стиль, от Брюсова до Потемкина включительно, у него мелькают свои образы, намечается свой стиль. «Дядя Джон» — почти совсем хорош. Рассказывают, что группа

итальянских художников-«футуристов» дала обет не рисовать в продолжение десяти лет «nu»*, чтобы этот жанр живописи снова приобрел свою первоначальную свежесть. Если бы и Рославлев отказался от пагубной мысли домашними средствами разрешать мировые вопросы, черпая свои познания по философии из стихов Бальмонта, если бы он перестал говорить общие места о Городе и Дьяволе, если бы он постарался развить свой вкус,— он был бы поэтом.

Е. Курлов, очевидно, думает подражать Сологубу. Это видно и по вычурному предисловию (нечто вроде манифеста крайнего индивидуализма), и по преобладанию в его книге лирических размышлений над образами и красками. Временами это приводит к хорошим результатам: в книге попадаются верные черточки, поющие строчки, не банальные мысли. Но, увы, суровый стиль Сологуба не под силу Е. Курлову, и он часто пользуется словами и идеями более доступного поэта — Бальмонта. А это производит неприятное впечатление, потому что пора подражания Бальмонту уже прошла, а время учения у него еще не наступило.

По объявлению, приложенному к разбираемому сборнику, видно, что Е. Курлов выпустил еще три книги. Грустно думать, что не ранней юностью автора, а чем-то другим приходится объяснять жалкие выкрики, комические неточности, испещряющие его стихи.

Любовь к сонетам обыкновенно возгорается или в эпоху возрождения поэзии, или, наоборот, в эпоху ее упадка. В первом случае в тесной форме сонета находятся новые возможности: то варьируется его метр, то изменяется чередовани; рифм: во втором — отыскивается наиболее сложная и неподатливая и в то же время наиболее типичная формула сонета, и она приобретает характер канона. Сонеты Шекспира и сонеты Эредиа — вот два полюса в истории сонета, и оба они безупречны. Различие в их приеме позволяет особенно оценить их прелесть, как и всегда в сонетах построенную исключительно на вдохновенном расчете. И в тех, и в других утонченность эффектов идет рука об руку с уверенностью выражений и лапидарностью стиля.

---

* обнаженная натура (*франц.*)

Что же после этого краткого aperçu* можно сказать о сонетах Александра Ротштейна? Суровый сонетист не писал бы сонетов анапестом или только с мужскими рифмами, не рифмовал бы подряд четыре прилагательных или три деепричастия, не повторял бы два раза одну и ту же строчку... А смелый новатор нашел бы нужные слова, вместо клише дешевого эстетизма, к которым сводятся все мысли и образы в книге Александра Ротштейна.

Для меня несомненно, что для хорошего сатирика необходимы известная тупость восприятий и ограниченность кругозора, то есть то, что в общежитии называется здравым смыслом. Известно, что люди высшей породы, облагороженной долгим поэтическим созерцанием, не смеются и не негодуют. Таков, по рассказу Марселя Швоба, был Уитман.

Но, может быть, тем и дорога нам сатира, что она является голосом толпы, пожелавшей сказать свое мнение о жизни, о мире, обо всем, о чем обыкновенно говорят избранники. И нет ничего удивительного, что, не научившись благоговеть, она только презирает, но так, что ее презрение стоит иногда многих благоговений.

Не знаю, почему Василий Князев из двух элементов сатиры, презрения и негодования, выбрал последнее. Не обладая громадным талантом Некрасова или хотя бы изобретательностью Минаева, он принужден довольствоваться ничего не значащими выражениями, вроде традиционного «карающего бича», «скорбных песен», «страшной борьбы», «бедного страдальца народа» и т. д. (все перечисленное переписано с одной страницы). Площадными словами бранит он Отто Вейнингера (которого, как ясно из стихотворения, он не читал или не понял), бранит современных писателей за их безнравственность и многих других, случайно обративших на себя его внимание. Стих его, не лишенный приятной бойкости, почти всегда несамостоятелен и напоминает то Курочкина, то Минаева, то Вейнберга. Но талант, мне кажется, у него есть.

---

* Обзор, очерк (*франц.*)

Саша Черный избрал благую часть — презрение. Но у него достаточно вкуса, чтобы заменять иногда брюзгливую улыбку улыбкой благосклонной и даже добродушной. Он очень наблюдателен и в людях ищет не их пороки, как Князев, а их характерные черты, причем не всегда его вина, если они оказываются только смешными. Природу он любит застенчиво, но страстно, и, говоря о ней, он делается настоящим поэтом. Кроме того, у него есть своя философия — последовательный пессимизм, не щадящий самого автора. Стих его, оригинальный и разработанный, изобилует интонациями разговорной речи, и даже его угловатость радует, как обещание будущей работы поэта над собой. Но и теперь его «Сатиры» являются ценным вкладом в нашу бедную сатирическую литературу.

27. ФЕДОР СОЛОГУБ. СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ.

Т. I, V. Изд. «ШИПОВНИК». Цена 1 руб. 50 коп.

СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ. АПРЕЛЬ. ВТОРАЯ КНИГА СТИХОВ.

Москва. К-во «МУСАГЕТ». 1910 г. Цена 2 руб.

НИКОЛАЙ МОРОЗОВ. ЗВЕЗДНЫЕ ПЕСНИ.

Москва. К-во «СКОРПИОН». 1910 г. Цена 1 руб. 50 коп.

Н. БРАНДТ. НЕТ МИРА МИРУ МОЕМУ. СТИХИ.

Киев. 1910 г.

СЕРГЕЙ ГЕДРОЙЦ. СТИХИ И СКАЗКИ.

СПб. 1910 г. Цена 2 руб.

Много написал Сологуб, но, пожалуй, еще больше написано о нем. Так что, может быть, лишний труд писать о нем еще. Но у меня при чтении критик на Сологуба всегда возникают странные вопросы, неуместные простотой своей постановки. Как же так? Преемник Гоголя — а не создал никакой особой школы; утонченный стилист, а большинство его стихотворений почти ничем не отличается одно от другого; могучий фантаст — а только Недотыкомку, Собаку да звезду Маир мы и помним из его видений! Отчего это происходит, не знаю и не берусь ответить, но попробую рассмотреть поэзию Сологуба с точки зрения общих требований, предъявляемых к поэтам.

Образы Сологуба... но какие могут быть образы, если поэт сказал, что есть только «Я», единственная реальность, создавшая мир.

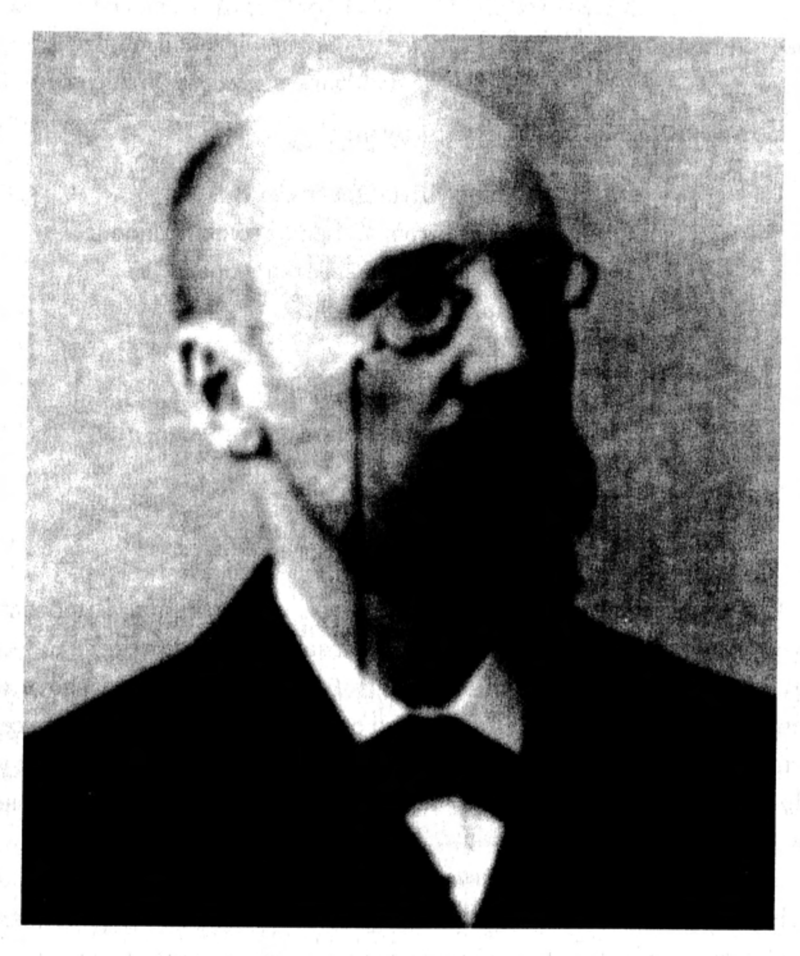
И неудивительно, что этот мир только пустыня, в которой нечего полюбить, потому что полюбить — значит почувствовать что-либо выше и лучше себя, а это невозможно по заданию. Словно сквозь закопченное стекло смотрит поэт вокруг себя. Красок нет, да и линии как-то подозрительно стерты: свет зари у него холодный и печальный, жизнь — бледная, день — ясный, бездна — немая. Словарь благородный, но зато какой невыразительный; сравните его хотя бы со словарем Брюсова или Бальмонта; я не говорю об Иванове или Анненском, у которых прилагательное своей глубиной и красочностью совершенно подавляет существительное.

Нежелание рисовать и лепить особенно сказывается в сологубовских рифмах; ведь рифма в стихе — то же, что угол в пластике: она — переход от одной линии к другой и, как таковая, должна быть внешне неожиданна, внутренне обоснована, свободна, нежна и упруга. А Сологуб, рифмуя одинаковые формы глаголов или прилагательные, принимая окончания таких слов, как «гадания», «вещания», за дактилические рифмы, невольно обескрыливает свой стих.

Сила Сологуба как поэта в том, что он был и остался единственным последовательным декадентом. Все, ранящее больное сознание, удалено из его стихов; его образы минутны и исчезают, оставляя после себя чуть слышную мелодию, может быть, только аромат. Для этого он изображает вещи не такими, какими их видит, и больше всего любит «то, чего на свете нет». Его муза — «ангел снов не виденных на путях неиденных», который, как рыцарский щит с гербом, держит в руках «книгу непрочтенную с тайной запрещенною». И, конечно, больше всего он говорит о смерти, этот, очевидно, ни разу не умиравший, хотя любящий утверждать противное, великий поэт-мистификатор.

Разные пафосы бывают у поэтов: пафос любви, страдания, мудрости, силы. Сергей Соловьев избрал для себя пафос благосостояния. Говоря про Киев, он восклицает:

Не сюда ль Царьградские владыки
Слали драгоценные дары?
В теремах не умолкали клики,
Шумные и хмельные пиры.



Федор Сологуб (Ф.К. Тетерников)

Вот о России:

Вся Россия — хлеб и небо,
Сотни верст — одно и то ж:
Золотые волны хлеба,
Ветром зыблемая рожь.

Вот о поместьях графа Равенсвуда:

Ни одну заповедную древнюю ель
По дубравам не тронул враждебный топор,
И далёко на рынках известна форель
Из твоих полноводных озер.

Вот об античной Греции:

Испачкавшись землей и золотым навозом,
Руками крепкими, как белая кора,
Сжимаешь ты сосцы упрямым диким козам,
И струи молока звенят о дно ведра.

Он любит книги, больше старые,— но не читать их, а любоваться ими в какой-нибудь маленькой, но изысканной библиотеке, или захватить какую-нибудь с собой в лес, чтобы как-нибудь оправдать свои мечтательные блуждания. Видно, что он не читатель, потому что все его книжные образы — и Иоанна д'Арк, и Ричард Львиное Сердце, и Иоанн Креститель — только беспомощный пересказ событий, известных из истории и легенд.

Как истинный земляной человек, он чувственен. Вся наивная эротичность XVIII века с его «красавицами, которым не более четырнадцати лет», «персями» и другими «заветными красами» заняла не последнее место в его стихах. Но зато там, где надо проявить более серьезное отношение к любви, он едва ли не ученик Апухтина.

Радостна в нем подлинная близость к Византии. Ведь через Византию мы, русские, наследуем красоту Эллады, как французы наследуют ее через Рим. И часто греческие идиллии и элегии, разыгрывающиеся на подмосковных лужайках, являются личным завоеванием поэта Сергея Соловьева и имеют свою, особенную, остроту.

Сравнительно с первой книгой Сергея Соловьева, его стих совершенствуется, но скорее по пути нежности и певучести, чем медной кованости, как о том мечтает сам поэт. Досадно только небрежное подчас отношение к русскому языку. Такие выражения, как «устные розы», «фавн свиряет в певучий ствол», «зелень земли сладостнотравная»,— все это только непонятный Вячеслав Иванов.

Трах, трах, трах!
Та-ра-рах!
Кто гремит
На горах?
Это бог Барамбог.
Ест бобы и горох!

Ой ты бог
Барамбог!
Ты не ешь
Весь горох!
На свой пир,
Командир,
Пригласи ты весь мир!

Что это? Пародия на Ивана Рукавишникова? Нет, это стихи Николая Морозова. Это его юмор. А вот и серьезные стихи:

Искал он к правде путь далекий
В юдоли лжи и пошлых дел.
Его окутал мрак глубокий,
А с неба светоч не горел.
и т. д.

Вот собственно звездные:

На лазурной гемисфере,
Там, где Млечный Путь блестит,
Появился в атмосфере
Над землей метеорит.
и т. д.

Неужели в почтенные лета автора можно дебютировать книгой стихов, имея подобный запас образов, приемов и закристаллизированных переживаний? Или это та научная поэзия, о которой столько говорят во Франции Ренэ Гиль и его сторонники? Нет, там все построено на искании синтеза между наукой и искусством, а в стихах Николая Морозова мы не видим ни того, ни другого. Одно великолепное презрение к стилю, издевательство над требованиями вкуса и полное непонимание задач стиха, столь характерные для русских поэтов-революционеров конца XIX столетия, да разве еще шаблонность переживаний, тупость поэтического восприятия и бесцеремонность в обращении с вечными темами — вот стихи Морозова.

И с горьким упреком хочется сказать этому герою наших дней, шлиссельбургскому узнику, ученому и врагу царей от лица оплевываемой справа, попрекаемой слева, робко притаившейся современной русской поэзии:

Зачем вы посетили нас
В глуши забытого селенья?...

Главная отличительная черта стихов Николая Брандта — это их прозаичность. Пока прозаична мысль, образ, с этим еще можно мириться: автор, как кажется, достаточно умен и начитан, чтобы не попытаться замаскировать этот недостаток, свойственный многим и более крупным поэтам, но зато прозаизм его выражений часто слишком мучителен: он так и влечет захлопнуть эту маленькую книжку, чтобы больше уже не открывать. Как бы сознавая это, Николай Брандт иногда впадает в противоположную крайность и пишет вещи, имеющие вкус даже не сахара, а сахарина. Такова его «Поэма о символах» «Через жизнь».

Темы его банально-декадентские с уклоном к парнасизму, от которого, впрочем, еще так далек этот, едва ли не первый по забавной неловкости выражений, стихотворец: «Проклятие Евы», «Александрийский палач», «Пляска Саломеи», «Сон мазохиста», «Мандрагора», «Печаль Сатаны» и т. д.

Но у него попадаются хорошие строчки, иногда даже строфы. Вот, например, начало стихотворения «Сизифов труд»:

Вдавясь ногой в песок, до боли стиснув зубы,
Напрягши мускулов железные узлы,
Косматый великан, толкая камень грубый,
Пытается вскатить его на верх скалы.

Забавно отметить, что оглавление книги напечатано в виде чаши. Очевидно, и у Ивана Рукавишникова, написавшего несколько «фигурных стихотворений», нашлись не только поклонники, но и подражатели.

Зачем пишут поэты? На этот вопрос не трудно ответить: одни — чтобы рассказать людям что-нибудь новое, добытое ими самими: идею, образ, чувство, все равно; другие — ради чистого наслаждения творчеством, таким божественно-сложным, радостно-трудным. Но зачем пишут не поэты, зачем пишет, например, Сергей Гедройц?

Это не «пленной мысли раздраженье», потому что мыслей в его стихах нет, есть только общие места; тщеславие тоже вряд ли; он только с трудом подражает плохим подражателям Апухтина. Что же? Что же?

Слог его ужасен, у самого Владимира Гордина нет такого слога:

Засыпая от дум безысходной тоски,
Твое имя вчера я шептал.
И пришел ты ко мне из безвестной дали,
Из прозрачного свода небес вышины
Ты сошел, лишь тебя я призвал.

Засыпать от дум тоски, тво́е (вместо твоё), дали́ (вместо да́ли), свод небес вышины — разве все это по-русски? И так на каждой странице. Все случайно в этой книге, зыбкой и вязкой, как топкое болото: в ней можно переменить все прилагательные, переставить строфы, из нескольких стихотворений сделать одно и наоборот.

В книге есть и картинки, такие же ненужные и бесцветные, как и стихи.

28. ПОЭЗИЯ В «ВЕСАХ»

До 1905 года, когда в «Весах» появился беллетристический отдел, в русской символической поэзии царил хаос. «Мир Искусства» выдвигал, наряду с Бальмонтом и Брюсовым, такую сомнительную поэтическую величину, как Минский; «Новый Путь» печатал стихи Рославлева, Фофанова и др. Даже «Скорпион», осторожный «Скорпион», и тот не избежал общей участи: издал Бунина и в «Северных цветах» поместил поэму того же Фофанова.

За всем этим следила и злорадно хихикала критика, враждебная новым течениям в искусстве. Прежние возгласы негодования по поводу «чудачества декадентов» сохранились только в самых захолустных изданиях, а в более видных они заменились или указаниями на то, что «декадентство» выдохлось, или заявлениями, что «оно» никогда и не представляло из себя ничего существенно нового.

Не знаю, намеренно или нет, «Весы», вводя литературный отдел, всей своей деятельностью опровергали оба эти мнения. От этого стихи в «Весах» делятся на две резко, особенно впоследствии, разграниченные группы: группу революционеров и группу хранителей традиции. Право на революцию сохранили за собой вожди, молодежи был поручен ариергард. Благодаря такому строю, вся колонна приобрела стремительность, недоступную для течений, где вожди должны одновременно направлять и сдерживать. Но это же и послужило причиной ее расстройства: нельзя, да и не следует, пройти весь мир кавалерийской атакой...

Символизм угасал. Уже самые споры, возникшие из-за определения этого, казалось бы, вполне выясненного литературного учения, указывали на недовольство им в кругу поэтов. Появились новые задачи, особые у каждого мастера, и их произведения назывались символическими только за неимением более подходящего названия.

Несколько замечаний о поэтах, представленных «Весами».

К. Бальмонт, такой хрупкий, такой невещественный в первый период своего творчества, страстно полюбил вещи и выше всего поставил потенциально скрытую в них музыку. В своих эпитетах он не гонится за точностью; он хочет, чтобы не скрытые в них представления, а самый звон их определял нужный ему образ. Однако и тут он, где можно, превращает прилагательные в существительные: безглагольный — безглагольность, лелейный — лелейность и т. д. Последний пример особенно характерен: глагол «лелеять» он превратил в прилагательное и потом сделал из него существительное. Пренебрежение к глаголам — вот что делает его последние стихи мертвенными и неподвижными, потому что поэзия есть мысль, а мысль — прежде всего движение. Как бы то ни было, его попытка имеет громадный теоретический интерес, и со временем она будет оценена по достоинству.

Брюсов, восстановивший в России позабытое со времен Пушкина благородное искусство просто и правильно писать стихи, в «Urbi et Orbi» и в «Венке» давший образцы классической чистоты и силы, в «Весах»*, как Иаков, вступил в бой со своим Богом. Он вводит в поэтический обиход ассонансы, пользуется ипердактилическими рифмами, новыми строфами, повторениями одной и той же строчки. Наконец, в стихотворении «К кому-то», начинающемся строкой «Фарман иль Райт, иль кто б ты ни был!», он вплотную подходит к современности, которой так боятся поэты, и остается победителем.

Далее следуют: Вячеслав Иванов, все поэтическое творчество которого — сплошная революция, иногда даже против канонов, установленных им самим; М. Кузмин, со всей неожиданной смелостью своих тем и приемов, с неслыханным в русской поэзии словарем и со стихом, звучащим утонченно и странно; Андрей Белый, пытающийся внести красочный импрессионизм своих юношеских произведений в самые повседневные переживания.

Отдельно стоят З. Гиппиус, со своим застывшим на одной точке мастерством, и Ф. Сологуб и А. Блок, печатавшие свои наиболее характерные стихи в других изданиях.

Из молодых поэтов, «хранителей традиций», особенно выдвинуты «Весами»: Сергей Соловьев, Борис Садовской и Виктор Гофман.

С. Соловьев печатал в «Весах» лучшие свои стихотворения, в которых, под руководством поэзии Брюсова, он продолжает работу А. Майкова, иногда даже превосходя последнего чеканкой стиха и силой изобразительности.

Борис Садовской поддерживает воспоминание о традициях пушкинской эпохи, учась у ее второстепенных поэтов. Кажется, его совершенно не коснулось веяние модернизма. Однако сухая четкость ритмов и образов, вкус и благородное стремление к работе над стихом — обличают близость поэта к новому направлению, без которого ему вряд ли бы удалось освободиться от пут реализма, так как по темпераменту он — не завоеватель.

Виктор Гофман — ученик то Бальмонта, то Брюсова. Недаром в юности он написал по стихотворению-приветствию им обоим. Но это

---

* «Городу и миру» (*лат.*)

ученичество не пошло дальше заимствования приемов и близости образов. Сквозь молодое любование утонченностями культуры проглядывает его собственное ощущение мира — томная, но подчас и острая чувственность. И жаль, что за последнее время он стал подражать серафическому Блоку.

Из реже печатавшихся в «Весах» можно отметить Юрия Верховского — поэта типа Бориса Садовского, но более расплывчатого, и книжного, и Одинокого, поставившего себе ряд интересных задач и серьезно работающего над их разрешением.

Нельзя сказать, что в стихотворном отделе «Весов» не было серьезных упущений; таково, например, замалчивание И. Ф. Анненского (за все время о нем было, кажется, всего три заметки и ни одного его стихотворения); непривлечение к сотрудничеству П. Потемкина, одного из самых своеобразных молодых поэтов современности; наконец, выдвигание за последний год Эллиса.

Но, несмотря на все промахи, история «Весов» может быть признана историей русского символизма в его главном русле.

29. ИВ. БУНИН. ТОМ ШЕСТОЙ.

СПб. 1910. Цена. 1 руб.

ЮРИЙ СИДОРОВ. СТИХОТВОРЕНИЯ.

М. Изд. АЛЬЦИОНА. 1910. Цена. 1 руб.

ЮРИЙ ВЕРХОВСКИЙ. ИДИЛЛИИ И ЭЛЕГИИ.

СПб. Изд. «ОРЫ». Цена. 75 коп.

НЕГИН. ГРЯДУЩИЙ ФАУСТ.

Рязань. 1910. Цена. 70 коп.

Поэзия должна гипнотизировать — в этом ее сила. Но способы этого гипнотизирования различны, они зависят от условий каждой страны и эпохи. Так, в начале XIX столетия, когда, под еще свежим воспоминанием революции, Франция стремилась к идеалу общечеловеческого государства,— французская поэзия тяготела к античности как к основанию культуры всех цивилизованных народов. Германия, мечтая об объединении, воскрешала родной фольклор. Англия, отдав дань самообожанию в лице Кольриджа и Уордсворта, нашла выражение общественного темперамента в героической поэзии Байрона.

Далее, Гюго гипнотизировал своей аффектацией, столь необычайной для гладкой французской поэзии после XVIII века. Гейне — своим сарказмом, парнасцы — экзотикой, Пушкин, Лермонтов — новыми возможностями русского языка.

Когда же интенсивный момент в жизни наций прошел и все более или менее нивелировалось, на поле действия вышли символисты, желавшие гипнотизировать не темами, а самим способом их передачи. Они утомляли внимание то своеобразными внушающими повторениями (Эдгар По), то намеренной затемненностью основной темы (Маллармэ), то мельканием образов (Бальмонт), то архаическими словами и выражениями (Вячеслав Иванов) и, достигнув этого, внушали требуемое чувство.

Символическое искусство будет главенствовать до тех пор, пока не устоится современное брожение мысли или — наоборот — не усилится настолько, чтобы его можно было гармонизировать поэтически. Вот почему стихи Бунина, как и других эпигонов натурализма, надо считать подделками, прежде всего потому, что они скучны, не гипнотизируют. В них все понятно и ничего не прекрасно.

Читая стихи Бунина, кажется, что читаешь прозу. Удачные детали пейзажей не связаны между собой лирическим подъемом. Мысли скупы и редко идут дальше простого трюка. В стихе и в русском языке попадаются крупные изъяны. Если же попробовать восстановить духовный облик поэта Бунина по его стихам, то картина получится еще печальнее: нежелание или неспособность углубиться в себя, мечтательность, бескрылая при отсутствии фантазии, наблюдательность без увлечения наблюдаемым и отсутствие темперамента, который единственно делает человека поэтом.

Скончавшийся года полтора тому назад Юрий Сидоров, судя по статьям-некрологам Андрея Белого, Сергея Соловьева и Бориса Садовского, приложенным к книге его стихов, был, что называется, интересным человеком. Этому можно поверить, читая его стихи, еще такие незрелые, такие подражательные. Редко, но все же попадаются у него свои темы, напр., стихотворение «Олеография»; уже намечаются основные колонны задуманного поэтического здания: Англия Вальтер Скот-

та, мистицизм Египта и скрытое горение Византии. Случайной кажется мне его любовь к XVIII веку, слишком очевидно навеянная Кузминым.

Безусловно в упрек поэту следует поставить его подражание манере письма поэтов Пушкинской эпохи, приводящее его, в конце концов, к подражанию Бенедиктову; или подражание современным «магам», которое заставляет его писать хотя бы такие строчки:

Ялдабаофовы чертоги
Померкли оцтом гневных дней,
Тобой мы стали знаньем — боги,
Обетованный, вещий Змей.

Разобраться в этом можно, но скучно. Пора бы оставить Ялдабаоф популяризаторам истории религий.

«Идилии и Элегии» Юрия Верховского представляют лучший пример того, как много можно сделать в поэзии, даже не обладая крупным талантом. Эта книжка сделается другом каждого, кто просто любит поэзию, не ища в ней возбудителя притупившихся нервов, новых горизонтов или ответов на мировые вопросы. В поэзии Юрия Верховского нет дерзаний, но зато нет и выкриков, неловкостей, досадных небрежностей формы. Многие стихотворения хороши, и нет ни одного плохого. Поэт сознательно избрал для себя роль Теона. Помните у Жуковского:

...Теон при домашних пенатах,
В желаниях скромный, без пышных надежд,
Остался на бреге Алфея.

И он не прогадал. В его стихах все, что может дать природа простой и немятущейся душе — радость утра, тихое любование днем и вся интимность вечера, а ночью — сны воспоминания, чьи следы никем не найдены. Пейзажи его не так четки, как у Бунина, но зато гораздо нежнее и свежее, как и подобает пейзажам севера.

И на всех его стихах лежит печать своеобразной особенности восприятия, которую лучше всего изображает сам поэт:

Видения земли
Сиянием залиты;
А небо облекли
Покровы простоты.

В этой книжке Юрий Верховский является уже вполне определившимся поэтом, который, если и учится, то только у таких мастеров, как Пушкин, Тютчев, Баратынский и Дельвиг.

«Грядущий Фауст» г. Негина мог появиться только в России. Он наглядно опровергает все прекраснодушные разговоры о древней русской культуре, о нашей способности быстро воспринимать идеи Запада. В книге нет ни одной сколько-нибудь не фальшивой строчки, ни одной сколько-нибудь не банальной мысли. Стих исключительно плох. Впрочем, кажется, эту книгу сработал не «поэт», а проповедник социального переустройства, отчасти в духе учения Льва Толстого. Драматической же формой он воспользовался, как средством популяризирования своих идей, с той же трогательной невинностью, как прежние составители географий в стихах.

30

Передо мной двадцать книг стихов, почти все — молодых или, по крайней мере, неизвестных поэтов. Собственно говоря, вне литературы, как бы ни было широко значение этого злосчастного слова, стоят только четыре. Три — Модеста Дружинина, совершенно лишенного не только поэтического темперамента и знания техники творчества, но и элементарного чувства иронии, что позволяет ему обращаться к своей возлюбленной с такого рода «Мольбой»:

...Зачем тебе хранить свою невинность,
Себя напрасно страстию терзать,—
Отдай природе дань, отдай эту повинность
И мне позволь тобою обладать!

И одна — К. Е. Антонова «Дали Блаженные». Этот просто не усвоил, как и когда можно употреблять «господские слова». Выражения-

ми «разврата страшного поклонник», «мыслит мненьем о себе» и т. д. пестрят его скверно срифмованные строчки.

Остальные книги мне хотелось бы разделить на любительские, дерзающие и книги писателей.

Начнем с первых. Я бы ни за что в жизни не понял, зачем они появляются, если бы сами авторы услужливо не объясняли этого в стихах или в прозе. Так, один из них, отдавая должное своему неумению писать и заранее отказываясь от одобрения, надеется тронуть своими стихами какую-то свою знакомую.

Другой сообщает, что, печатаясь, он исполняет волю своей жены, которая теперь умерла. Третий оправдывается тем, что первый придумал «иллюстрировать стихами музыкальное произведение» (не знаю, насколько эта выдумка удачна). И все в том же роде.

Не все сборники этого типа непременно плохи. Например, «Желтые Листья» Владимира Гессена почти хороши. В них собраны стихотворения 1889 — 1892 гг., и, право, если бы они были своевременно напечатаны, они поставили бы автора на почетное место среди представителей тогдашней русской поэзии. Стих его, может быть, слишком гладкий, уверен и мелодичен, мысли и образы, хотя и истрепанные (теперь), обличают хороший вкус. Читателям-любителям или малокровным, которым не по плечу сложная и богатая внутренним содержанием поэзия последних годов, эта книга может доставить истинное удовольствие.

К сожалению, нельзя сказать того же о стихотворениях барона Н. А. Врангеля. Книга помечена 1911 годом, но в ней нет и тени той нежности, того инстинктивного знания законов поэзии, какое есть в близких ей по приемам и устремлениям стихах Владимира Гессена. Автора почему-то пленила поза, бывшая в ходу лет тридцать тому назад,— поза борца за идеал, холодно-набожного, притворно-искреннего, тепло и вяло влюбленного в свою подругу, слезно восхищающегося родиной и восторженно — Италией. Видно, что он совершенно не интересуется судьбами поэзии, быть может, даже не догадывается, что таковые существуют, для него нет идеалов в будущем, дорогих воспоминаний в прошлом. Я не верю, что он читал Пушкина.

Не лучше, хотя в совсем ином направлении, Сергей Алякринский, написавший книгу «Цепи огня». Он модернист: когда вы встретите у него

неряшливую рифму, он скажет вам, что это ассонанс; если вы спросите его о какой-нибудь строчке, для которой нет места в метрических схемах, как бы изысканы они ни были, он объявит, что ритм ее ласкает его ухо; если вы выразите недоумение по поводу выражения «излучные зовы дня», он повернется к вам спиной. Есть от чего смутиться робкому читателю. Но перелистайте его книгу — и вы успокоитесь. Он не имеет понятия о том, что такое ассонанс, он совершенно невинен в ритмических новшествах, его душа не утонченнее по переживаниям вашей, он типичный любитель, но только пишет не под Надсона, а под Бальмонта и Блока. Он развил наиболее спорные особенности таланта этих двух поэтов, он затемнил их темные выражения, поднял крик в тех местах, где они возвышают голос, и хотел испугать. Его не поймут, думал он,— но ведь сперва не понимали и Брюсова. И всегда может отыскаться критик, не настолько образованный, чтобы заниматься более сложными явлениями, который объявит его единственным подлинным поэтом среди стольких версификаторов, несущим миру «весеннюю весть».

Тогда целый сезон он будет блистать в редакциях в качестве молодого таланта. Такие примеры бывали и бывают. Впрочем, надеюсь, что с ним этого не случится. Слишком мало увлечения обнаруживает он в своем флибустьерском натиске на русскую литературу.

Гессен, барон Врангель и Алякринский являются типами трех категорий поэтов-любителей.

Вот несколько разновидностей: А. М. Федоров владеет стихом лучше Гессена и, пожалуй, больше «натаскан», но он производит впечатление какого-то скопца в поэзии. Высокие ноты у него сплошь и рядом превращаются в визгливые, и он, даже не по-женски, а именно по-бабьи, по-скопчески чувствует мир, который для него или «юдоль горя и тоски», или «беззвучная молитва», или попросту распадается на ряд не связанных общим подъемом подробностей. И заявления автора, что его душа сродни... Иматре, не разрушают, а, наоборот, поддерживают это мнение. Впрочем, стихи, где он подражает Бунину, бывают иногда вполне литературны.

Изящнее, новее, но все-таки в том же роде «Стихотворения» князя Д. Святополк-Мирского. При чтении их возникает сомнение, не нарочно ли автор так сузил свой горизонт, отверг острые переживания и

волнующие образы, полюбил самые невыразительные эпитеты, чтобы ничто не отвлекало мысль от плавной смены отточенных и полнозвучных строф. Как будто он еще боится признать себя поэтом, и пока мне не хочется быть смелее его.

Я бы сказал, что у Е. Астори, издавшего книжку«Диссонансы», есть тайное сродство душ с бароном Н. А. Врангелем, если бы души были хоть сколько-нибудь замешаны в создании их стихотворений.

В книге Э. И. Штейна, вполне флибустьерской, есть неожиданный выверт. Автор никому не подражает, но зато и хочет выразить только одно ощущение, именно удивление перед самыми обыденными явлениями. Делает он это, правда, с помощью одних восклицательных знаков и некстати поставленного местоимения «какой» и поэтому не в состоянии заразить читателя, но попытка создать из книги род прокламаций нового (в данном случае не очень нового) мироощущения интересна сама по себе. Я не задумался бы поставить его в разряд дерзающих, если бы его стихи больше походили на стихи. А пока кажется, что в литературу он попал совершенно случайно.

Автор книги «Осенняя свирель» Софья Дубнова всецело находится под обаянием Блока. Ему она обязана своими образами, переживаниями, рифмами, ритмами и т. п. Оригинал хорош и копия совсем не так плоха, как это думали некоторые критики. Но это опасный путь. Чтобы превзойти Блока в его области, нужен совершенно исключительный талант, а своих путей к развитию Софья Дубнова не наметила.

Читатель, может быть, удивится, почему я уделил столько места стихам «любителей». Но молодым писателям необходимо отмежеваться от тех, кого ошибочно считают или могут счесть их единомышленниками. И как несправедливо видеть в Емельянове-Коханском одного из основателей русского символизма, так же несправедливо видеть в Алякринском и ему подобных тип поэтов, идущих на смену Блоку и Белому.

Когда-то, лет двадцать тому назад, дерзающих было мало, и они ценились на вес золота. В самом деле, когда объявлялась война прошлому, когда надо было идти на приступ,— что могло быть полезнее пушечного мяса? Сквозь дебри кликушества и позирования пришли современные молодые поэты к храму искусства. Но я не



М.И. Цветаева

думаю, чтобы этот путь был плодотворен для новых искателей «своего». Современные молодые поэты уже не герои Чехова, стремящиеся уйти от затхлой жизни, а мореплаватели, подобно Синдбаду покидающие благословенный Багдад, чтобы «с любопытством посмотреть на новые предметы». И их спасает только благоговейное отношение к лучшему богатству поэтов, родному языку, как Синдбада спасало благоговение перед законами Аллаха.

Из всех дерзающих, книги которых лежат теперь передо мной, интереснее всех, пожалуй, Игорь Северянин: он больше всех дерзает. Конечно, девять десятых его творчества нельзя воспринять иначе, как желание скандала или как ни с чем не сравнимую жалкую наивность. Там, где он хочет быть элегантным, он напоминает пародии на романы Вербицкой, он неуклюж, когда хочет быть изящным, его дерзость не всегда далека от нахальства. «Я заклеймен, как некогда Бодлэр», «проборчатый... желательный для многих кавалер», «меково», «грезэрка» и тому подобные выражения только намекают на все неловкости его стиля. Но зато его стих свободен и крылат, его образы подлинно, а иногда и радующе, неожиданны, у него есть уже свой поэтический облик. Я приведу одно стихотворение, показывающее его острую фантазию, привычку к иронии и какую-то холодную интимность:

Юг на севере

Я остановила у эскимосской юрты
Пегого оленя, — он поглядел умно,

А я достала фрукты
И стала пить вино.

И в тундре — вы понимаете? — стало южно...
В щелчках мороза — дробь кастаньет...

И захохотала я жемчужно,
Наведя на эскимоса свой лорнет!

Трудно, да и не хочется, судить теперь о том, хорошо это или плохо. Это ново — спасибо и за то.

Невеселое дерзание у Федора Кашинцева, в его книге «Боли Сердца», — необещающее. Он говорит о мерзости жизни и ужасе смерти, о предвечной лжи и мировом разложении, пожалуй, с ужимкой Прометея, но не громоподобно, а только плаксиво. Слишком мало оснований приводит он для оправдания своего пессимизма, слишком серыми словами, стертыми метафорами изображает он его. Немногие прекрасные строки и строфы тонут в этой книге, говорящей всегда одно и то же об одном и том же. Нет, не так пишется философская лирика. Баратынский и Тютчев могли бы много открыть Федору Кашинцеву, если он думает продолжать писать стихи.

Своеобразным дерзанием являются и три следующие книги: Ладо-Светогорского, Сергея Клычкова и Модеста Гофмана. Все трое стараются втиснуть свое творчество в узкие рамки, первый — одного определенного образа, два остальных — определенного стиля. Такое прокрустово ложе едва ли может быть признано желательным в поэзии, хотя и спасает, являясь внешней дисциплиной, от многих gaffes*, которые без этого могли бы быть допущены.

Ф. Ладо-Светогорский говорит о Лазурной Стране, о том рае, которым грезит каждый. Он даже пытается наметить ее топографию, дает названия ее долинам и рекам. Но так мертвы его слова, так мало остроты подлинного галлюцинирования в его описаниях, что мы видим только мечту, а не ощущение, надежду, а не веру. Такая книжка ни к чему не обязывает ни автора, ни читателя.

В «Песнях» Сергея Клычкова трудно разобрать, что принадлежит самому поэту, а что Бальмонту и Городецкому. Кажется, только случайно наткнулся он на тему языческой Руси и слишком поспешно принялся за обработку ее; ни удали русской, ни русской печали, ни того странного перекрещивания культур византийской, финской, колдовской и индийской, в атмосфере которого рождалась Русь,— одна сладкая водица, славянская Аркадия с неизменными Ладами и Лелями, царевичами и невестами. Ритмические утонченности, обилие ассонансов, столь ценимые в русских песнях, в его книге заменились метрически-гладкими строчками и скучными рифмами. Прямо пояснительный текст к картинкам г-жи Бем. Объявление на обложке обещает вторую книгу

* Промах, оплошность (*франц.*)

стихов того же автора «Дубравну» и поэму «Плач Ярославны». Если Сергей Клычков не позаботится, как можно скорее, расширить свой поэтический горизонт, он — на опасном пути.

Модест Гофман написал изданную с большим изяществом книгу «Гимны и оды». Из какой-то газеты я узнал, что книга эта написана под влиянием поездки автора ее в Грецию.

Это объясняет и извиняет многое: нарочитую ее несовременность, широкое пользование эффектами, которые для нас перестали быть таковыми, бедность поэтических приемов, погрешности против русского языка; но зато особенно подчеркивает другие недостатки: расплывчатость мысли, водянистость образов и совсем неизвинительную небрежность переводов. Так, в Гомеровском гимне Дионису поэт просит у бога, оплодотворяющего виноградники, долгой жизни, а в переводе М. Гофмана — счастливую, легкую юность; в гимне, посвященном Гере, Гомер говорит, что боги чтут ее наравне с Зевсом; М. Гофман переводит: «Боги... почести с молниеносным Зевсом богине приносят». Мне кажется, что причиной подобных искажений подлинника является недостаточное умение переводчика справляться с трудностями русского стиха.

Вся книга написана редкими античными размерами, которые хотя и не в первый раз появляются в русской поэзии, все же, собранные вместе, представят для большой публики приятную новинку.

Кульминационной точкой дерзания в этом году, конечно, является сборник «Садок Судей», напечатанный на оборотной стороне обойной бумаги, без буквы «ять», без твердых знаков и еще с какими-то фокусами. Из пяти поэтов, давших туда свои стихи, подлинно дерзают только два: Василий Каменский и В. Хлебников; остальные просто беспомощны.

Василий Каменский говорит о русской природе. Она для него необъятна, так что охватить он может только частности. Отношение больших ветвей к маленьким, крик кукушки в лесу, игра мелких рыбок под плотиком — вот темы его стихотворений, и это хорошо, потому что поэту не приходится напрягать своего голоса, и все, что он говорит, выходит естественно. Даже его бесчисленные неологизмы, подчас очень смелые, читатель понимает без труда и от всего цикла стихов уносит впечатление новизны, свежей и радостной.

В. Хлебников — визионер. Его образы убедительны своей нелепостью, мысли — своей парадоксальностью. Кажется, что он видит свои стихотворения во сне и потом записывает их, сохраняя всю бессвязность хода событий. В этом отношении его можно сравнить с Алексеем Ремизовым, писавшим свои сны. Но Ремизов — теоретик, он упрощает контуры, обводит линии толстой черной каймой, чтобы подчеркнуть значительность «сонной» логики; В. Хлебников сохраняет все нюансы, отчего его стихи, проигрывая в литературности, выигрывают в глубине. Отсюда иногда совершенно непонятные неологизмы, рифмы, будто бы притянутые за волосы, обороты речи, оскорбляющие самый снисходительный вкус. Но ведь чего не приснится, а во сне все значительно и самоценно.

К дерзателям по замыслу можно причислить и автора книги «Stigmata»*, Эллиса. Он знает, как надо писать стихи, умело, хотя и однообразно, сочетает идею с образом, пользуется прекрасным стихом, в главных частях выработанным Брюсовым. Но вот его задание: «во всей своей тройственной последовательности книга «Stigmata»... является символическим изображением цельного мистического пути». И стихам-изображениям, стихам-средству не хватает внутреннего самооправдания, радостного горения и подъема стихов-самоцели. Может быть, о своем мистическом пути, подлинно пережитом и ценном, г. Эллис мог бы написать прекрасную книгу размышлений и описаний, но при чем здесь стихи, я не знаю.

«Флейта Марсия», книга Бенедикта Лившица, ставит себе сериозные и, что важнее всего, чисто литературные задачи и справляется с ними если не всегда умело, то вдохновенно. Темы ее часто нехудожественны, надуманы: грешная любовь каких-то девушек к Христу (есть вещи, к которым, хотя бы из эстетических соображений, надо относиться благоговейно), рассудочное прославление бесплодия и т. д. Такое незаражение поэта своими темами отражается на однотонно-ярких, словно при электрическом свете найденных, эпитетах. Но зато гибкий, сухой, уверенный стих, глубокие и меткие метафоры, умение дать почувствовать в каждом стихотворении действительное переживание,— все это ставит книгу в разряд

* буквально — клейма (*лат.*), в религиозном обиходе — следы от крестных язв

истинно ценных и делает ее не только обещанием, но и достижением. В книге всего 25 стихотворений, но видно, что они являются плодом долгой, подготовительной работы. И веришь, что это — немногословие честолюбивой юности, стремящейся к большему, а не вялость творческого духа.

Марина Цветаева (книга «Вечерний Альбом») внутренне талантлива, внутренне своеобразна. Пусть ее книга посвящается «блестящей памяти Марии Башкирцевой», эпиграф взят из Ростана, слово «мама» почти не сходит со страниц. Все это наводит только на мысль о юности поэтессы, что и подтверждается ее собственными строчками-признаниями. Многое ново в этой книге: нова смелая (иногда чрезмерно) интимность; новы темы, напр., детская влюбленность; ново непосредственное, бездумное любование пустяками жизни. И, как и надо было думать, здесь инстинктивно угаданы все главнейшие законы поэзии, так что эта книга — не только милая книга девических признаний, но и книга прекрасных стихов.

И. Эренбург поставил себе ряд интересных задач: выявить лик средневекового рыцаря, только случайно попавшего в нашу обстановку, изобразить католическую влюбленность в Деву Марию, быть утонченным, создать четкий, изобразительный стих. И ни одной из этих задач не исполнил даже отдаленно, не имея к тому никаких данных. Вот его чувствование средневековья: «...король, окруженный вассалами, оправляет небрежно корону». Вот обращение к Деве Марии: «ты припомни, как в грешной истоме ты греховные мысли таила. И в пещере на жесткой соломе на позорище Сына родила». Вот «утонченные»— образы: «...Вы погнались в сад за белыми цветами», или «на тонком (?) столике был нежно (?) сервирован в лиловых чашечках горячий шоколад», или «и розовый сосуд Вы двинули лениво, чтоб дать особый блеск изысканным ногтям». А чтобы создать хоть какой-нибудь стих, он должен писать «лильи» вместо «лилии», «пáжи» вместо «пажú», и Мэри у него грустит «возле своих кавалеров».

31

Для критика, желающего быть доказательным, а если возможно, и полезным своим читателям, следовало бы придерживаться многих «рабочих гипотез». Одна из них в особенности удобна, это — разделение пишущих, по их творческим качествам, на способных, одаренных и талантливых.

Способных много, очень много. Они редко попадают в журналы, зато в гостиных читают свои стихи, оставляющие впечатление какой-то особой пустоты, и говорят, что не хотят печататься и пишут для себя. Зато, раз издав книгу, они обыкновенно становятся неприятнее и говорят о зависти и писательских интригах.

Одаренные — заполняют своими произведениями свободные страницы журналов, выступают на благотворительных вечерах и среди своих знакомых (иногда и критиков) считаются многообещающими молодыми поэтами, хотя бы им было уже за сорок. О талантливых не стоит говорить: они всегда индивидуальны, и каждый заслуживает особого разбора.

Владимир Кульчинский едва ли даже просто способен: он только вял. В своей вялости он пользуется самыми заезженными мыслями, чувствами и образами; начав рисовать какую-нибудь картину, он никогда не доводит ее до конца, никогда у него не было желания употребить новую рифму, новый размер. Его книга — современная «Телемахида»: ее тоже можно заставлять читать в виде наказания.

Мне кажется, только неопытность и неумение критически относиться к своим произведениям мешает К. Большакову, автору книги «Мозаика», перейти из разряда способных в разряд одаренных. Решительно дурны только первые стихи, от всех этих былинок и ветерочков, воспоминаний и мечтаний веет тяжелой скукой; но зато следующие подражания Бальмонту, иногда даже слишком рабские, радуют подлинной непосредственностью и какой-то особой, юношеской восторженностью. Прозаические отрывки в книге более чем слабы.

Диесперов — одаренный. Он сотрудничал в «Золотом Руне», кажется и в «Перевале», его книгу издал «Гриф». В каждом стихотворении есть что-нибудь, оправдывающее его существование,— мысль, чувство... Но и мысли и чувства эти так же бедны, как бедны ритмы и слова. Поэзия Диесперова — словно модель настоящей поэзии: все есть, все на месте, но все в 1/10 настоящей величины. Слишком большое напряжение нужно со стороны читателя, чтобы его образы стали живыми, краски — сверкающими. Всякий ли захочет раскалывать скорлупу кокосового ореха, чтобы добыть зерно подсолнечника? Диесперов — рядовой, и без надежды сделаться полководцем.

Неплохое впечатление производит книга стихов Нарбута: в противоположность книге Диесперова она ярка. В ней есть технические приемы, которые завлекают читателя (хотя есть и такие, которые расхолаживают), есть меткие характеристики (хотя есть и фальшивые), есть интимность (иногда и ломание). Но как не простить срывов при наличности достижений? Хорошее впечатление,— но почему пробуждает эта книга печальные размышления? В ней нет ничего, кроме картин природы: конечно, и в них можно выразить свое миросозерцание, свою индивидуальную печаль и индивидуальную радость, все, что дорого в поэзии,— но как раз этого-то Нарбут и не сделал. Что это? Неужели поэт перестал быть микрокосмом? Неужели время вульгарной специализации по темам наступило и для поэзии? Или это только своеобразный прием сильного таланта, развивающего свои способности поодиночке? Давай Бог! В этом случае страшно только за него, а не за всю поэзию.

Нет лучшего средства отравить в себе веру в молодых поэтов, пожалуй даже в молодую поэзию, как прочесть «стихотворения» Льва Зилова. Всё, мысли и приемы, взято им у одного... Бориса Зайцева. Не в укор будь сказано последнему, то, что хорошо в прозе, нестерпимо нудно в поэзии. Да и вообще, что за безвкусие,— поэту подражать прозаикам! Каждая мысль заранее обуславливает свою форму: поэтическую, прозаическую, живописную или музыкальную, иначе она не мысль, а недомыслие.

32. ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ. COR ARDENS.* ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

К-во «СКОРПИОН». Москва. 1911 г. Цена 2 рук. 40 коп.

Если верно,— а это скорее всего верно,— что пламенно творящий подвиг своей жизни есть поэт, что правдивое повествование о подлинно пройденном мистическом пути есть поэзия, что поэты — Конфуций и Магомет, Сократ и Ницше, то — поэт и Вячеслав Иванов. Неизмеримая пропасть отделяет его от поэтов линий и красок, Пушкина или Брюсова, Лермонтова или Блока. Их поэзия — это озеро, отражающее в себе небо, поэзия Вячеслава Иванова — небо, отраженное в озере. Их герои, их пейзажи — чем жизненнее, тем выше; совершенство обра-

* Пылающее сердце (*лат.*)



Вяч.И. Иванов

зов Вячеслава Иванова зависит от их призрачности. Лермонтовский Демон с высот совершенного знания спускается в Грузию целовать глаза красивой девушки: герой поэмы Вячеслава Иванова, черноногий Меламп, уходит в «бездонные бездны», на Змеиную Ниву созерцать брак Змей-Причин со Змиями-Целей.

Вот пейзаж Пушкина:

...Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины;
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи...

Вот пейзаж Вячеслава Иванова:

Ты помнишь: мачты сонные,
Как в пристанях Лорэна,
Взносились из туманности
Речной голубизны
К эфирной осиянности,
Где лунная Сирена
Качала сребролонные,
Немеющие сны.

Как видите, полная противоположность.

Конечно, и Вячеслав Иванов говорит иногда о вещах и явлениях, не настаивая на заключенных в них и вскрытых рентгеновыми лучами его прозрения идеях, и названные выше поэты возвышали свой голос для передачи сокровеннейших тайн,— но как тот, так и другие не могли не чувствовать себя гостями, пусть желанными, в чуждой им области.

Я назвал образы, даваемые Вячеславом Ивановым, призрачными. Действительно, они так полны, все составные части их так равномерно и напряженно ярки, что внимание читателя, не будучи в силах охватить целое, останавливается на подробностях, только смутно догадываясь об остальном. Это вызывает чувство неудовлетворенности, но это и заставляет перечитывать вновь и вновь уже известные стихи.

Язык... к нему Вячеслав Иванов относится скорее как филолог, чем как поэт. Для него все слова равны, все обороты хороши; для него нет тайной классификации их на «свои» и «не свои», нет глубоких, часто необъяснимых симпатий и антипатий. Он не хочет знать ни их возраста, ни их родины (рядом «в вешнем плеске клик лесных вещуний» и «Гарпий свист в летейской зыби ларв»). Они для него, так же, как и образы,— только одежда идей. Но его всегда напряженное мышление, отчетливое знание того, что он хочет сказать, делают подбор его слов таким изумительно-разнообразным, что мы вправе говорить о языке Вячеслава Иванова как об отличном от языка других поэтов.

Стих... им Вячеслав Иванов владеет в совершенстве; кажется, нет ни одного самого сложного приема, которого бы он не знал. Но он для него не помощник, не золотая радость, а тоже только средство. Не стих окрыляет Вячеслава Иванова,— наоборот, он сам окрыляет свой стих. И вот почему он любит писать сонеты и газэллы, эти трудные, ответственные, но уже готовые формы стиха.

О самом главном в поэзии Вячеслава Иванова, о той золотой лестнице, по которой он ведет очарованного читателя, о содержании, я буду говорить, когда выйдет второй том Cor Ardens'а, долженствующий составить одну книгу с первым.

33. АНТОЛОГИЯ.
К-во МУСАГЕТ 1911 г. М. Цена 2 руб.

Из тридцати имен, находящихся в этом альманахе стихов, половина неизвестных. И в то же время нет ни Бальмонта, ни Брюсова, ни Сологуба, ни Гиппиус, не говоря уже о многих, уже зарекомендовавших себя «молодых». Поэтому несправедливо по этой книге делать какие-нибудь общие выводы о судьбах русской поэзии. Здесь редактор не пожелал быть режиссером: выделить умелым распределением материала общее из частного, обдуманным выбором имен оттенить какое-нибудь одно направление, он был только цензором грамотности и хорошего вкуса. Эту скромную задачу он выполнил хорошо.

Альманах открывается впервые печатаемым стихотворением Владимира Соловьева, не принадлежащим, однако, к числу его лучших вещей.

Витольд Ахрамович дал четыре стихотворения: первое навеяно А. Белым, второе — Блоком, третье — Сологубом, четвертое — Кузминым.

Александр Блок является в полном расцвете своего таланта: достойно Байрона его царственное безумие, влитое в полнозвучный стих.

Валериан Бородаевский не очень интересные темы рассказал не очень хорошими стихами. В нем заметен уклон к механическому деланию стихов, чего не было в его книге.

Прекрасно стихотворение Андрея Белого «Перед старой картиной»; из двух выходов из романтизма — в сторону Гейне и в сторону Готье — душой этого стихотворения послужил второй, более трудный.

Юрий Верховский ребячится, но без грации. Одна строка заимствована у Брюсова.

Восемь стихотворений Максимилиана Волошина. Семь из них — цикл «Киммерийская Весна».

Стихи Сергея Городецкого датированы 1908 г. Поклонники его поэзии прочтут их с удовольствием, противников они ни в чем не разубедят.

Четыре абиссинские песни автора этой рецензии написаны независимо от настоящей поэзии абиссинцев.

Газэллы Вячеслава Иванова — великолепная мозаика слов; его «Духовные Стихи», может быть, слишком отчетливо красивы для этого жанра.

П. К. неумело, но откровенно подражает Кузмину и С. Соловьеву.

Бледное стихотворение С. Киссина по крайней мере самостоятельно.

Сергей Клычков сделал успехи со времени выхода своей книги. Хорош его «Пастух», слышен морской запах в его «Рыбачке».

В цикле М. Кузмина «Осенний Май» есть прекрасные, классически-безупречные стихотворения, как нельзя лучше опровергающие пессимистические строки автора:

Бледны все имена, и стары все названья,
Любовь же каждый раз нова.
Могу ли передать твое очарованье,
Когда так немощны слова?..

Неровны, как всегда, стихи Петра Потемкина, хотя теперь удачных выражений у него больше, чем неудачных.

Великолепно первое стихотворение Вл. Пяста, построенное на гипнотизирующих, но не утомляющих повторениях. Два остальные значительно слабее — как будто писал другой человек.

Католические сонеты Сергея Раевского невыдержаны, фальшивы и скучны.

Такие стихи, как у Григория Рачинского, можно встретить теперь только в мелких еженедельниках и иллюстрированных приложениях к провинциальным газетам.

Возбудивший было надежды Дмитрий Рем дал только-только недурные стихи; от него хотелось бы ждать большего.

Неприятно боек, почти развязен Семен Рубанович; отсутствие вкуса у него не искупается новизной образов; но он несомненно умеет писать стихи.

Сергей Рюмин не возбуждает никаких мыслей, ни опасений, ни надежд; его стихи плохи, просто и откровенно.

М.С. — искренен, умен, чувствует глубоко, но, кажется, у него мало сил, как у поэта, хотя он и знает многие стилистические приемы, делающие стих живым.

Стихи Маргариты Сабашниковой, очевидно, порождены мистицизмом автора, но они не убедительны ни как мистические прозрения, ни как поэзия.

По-прежнему безличен, по-прежнему старателен Борис Садовской. У него есть и умение, и вкус, и любовь к стихам — мало одного: таланта.

Скучный рыцарь из Нивских иллюстраций — у Алексея Сидорова, такая же скучная принцесса; стих вял; непонятна рифма «жених» и «поник».

Есть прекрасные среди четырнадцати стихотворений Сергея Соловьева; как всегда, стихотворения на античные темы ему удались больше современных.

Смелы, сильны и закончены стихи Любови Столицы, но в них есть какое-то сюсюкающее сладострастие, производящее неприятное впечатление.

Свободными и верными штрихами, сериозностью и затаенной печалью пленяют стихи Владислава Ходасевича, к тому же безупречные по форме.

Два стихотворения Марины Цветаевой не прибавляют ничего к впечатленью, полученному от ее книги, недавно вышедшей.

Эллис пишет длинно, скучно, с претензиями на изысканность и с большими промахами.

34.

Умер К. М. Фофанов. В его лице русская поэзия потеряла последнего видного представителя того направления, которое характеризуется именами Голенищева-Кутузова, Апухтина, Надсона, Фруга и др. В эпоху затишья восьмидесятых и девяностых годов он говорил о свете добра, о весне, мае, соловьях и ландышах и заставлял себя слушать. Его образы, спокойные, не навязчивые, были тихо-красивы, хотя напоминали пейзажи, какие рисовались в те года. Но иногда он загорался силою выражения и глубиною мысли. Таковы его стихотворенья: «Декадентам», «Чудовище» и «Северный Полюс».

Он был подлинный поэт, но из тех скромных поэтов, о которых в своем знаменитом стихотворении мечтал Лонгфелло, на вечер отрекаясь от «грандиозных поэтов, носителей громких имен, чьи стоны звучат еще эхом в глухих коридорах времен».

35.

В Париже застрелился В. В. Гофман. Покойный написал много рассказов и статей, много переводил с немецкого, но все же самым ценным литературным наследством после него нам остались две книги стихов: «Книга Вступлений» и «Искус». Первая особенно имела успех в литературных кругах. Почти невиданная вещь,— она сразу выдвинула покойного поэта и заставила считаться с ним, как с несомненной величиной. Свободный и певучий стих, страстное любование красотой жизни и мечты, смелость приемов и пышное разнообразие образов, им впервые намеченных и впоследствии вошедших в поэзию,— вот отличительные черты этой книги.

Во второй книге эти достоинства сменяются более веским и упругим стихом, большей сосредоточенностью и отчетливостью мысли.

Этими двумя книгами, несмотря на раннюю кончину, В. В. Гофман обеспечил себе почетное место среди поэтов второй стадии русского модернизма.

36. СЕВЕРНЫЕ ЦВЕТЫ НА 1911 г.,
Собранные к-вом «СКОРПИОН». Москва. Цена 1 руб. 50 коп.

Полтора года тому назад прекратился журнал «Весы», и к-во «Скорпион», чтобы не прерывать сношений с своими читателями, решило возобновить выпуск альманахов. Первый из них производит благоприятное впечатление. Обложка Сомова, знакомые имена Брюсова, Бальмонта, Кузмина, Гиппиус и др. располагают в его пользу читателя. Но при просматривании сборника, а тем более при чтении, появляется какая-то досада. Что было хорошо лет шесть, семь тому назад в «Весах», с подкреплением в виде статей и рецензий, то кажется как-то беспомощно-неубедительным теперь. Если исключить крошечную комедию М. Кузмина «Голландка Лиза», с забавными куплетами, два стихотворения Валерия Брюсова, блестящие по мысли и исполнению, его же поэму «Подземное жилище», в которой своеобразно глубоко перекрещиваются влияния Данте и Эдгара По,— у нас не останется ничего, на что не хотелось бы подосадовать.

З. Гиппиус называет плохие ассонансы «неуместными рифмами», вместо последних слов в стихотворных строках рифмуют первые — такой очевидно искусственный выверт вряд ли может быть назван полезным техническим нововведением и, кроме того, положительно мешает следить за смыслом стихов.

Как объяснить К. Бальмонту, написавшему очерк об египетской любовной поэзии, что между самыми красивыми словами должна же быть связь и что эссенция сахара горька на вкус? Вот первый попавшийся образчик его прозы: «Египетская горлица напоминает по нежности и тонкости чувствования, еще более, Индусскую влюбленную, чье имя Радга и чьими любовными грезами и жалобами наполнена очаровательная поэма Джайадевы...». «Письма русского путешественника» по сравнению с этой патокой — образец лапидарного стиля и суровой отчетливости образов. В переводе самих египетских песен нет ничего египетского,— один Бальмонт последнего периода.

Стихи Балтрушайтиса продуманы, выдержаны и убийственно скучны.

Стихи Д. Навашина, кажется, впервые появляющегося в печати, очень плохи и, что хуже всего, ничего не обещают. Его рассказ «Морской Разбойник» написан слащаво, водянисто и почти без всякой фабулы.

Если бы не неуместный и уже надоевший эротизм, был бы хорош рассказ Б. Садовского «Под Павловым щитом».

Хорошо и ярко написано предисловие: в нем девизом участников альманаха ставится «вера в высокое значение искусства, как такового, которое не может и не должно быть средством к чему-то иному, будто бы высшему», и твердое стремление посильно служить именно «высшему искусству».

37. ТЕОФИЛЬ ГОТЬЕ

I

Еще до 1866 года, когда группа парнасцев открыла свой журнал «Le Parnasse Contemporain» стихами Теофиля Готье, его одного из всех романтиков признавая не только своим, но и maitre'ом, и даже до 1857 года, когда Бодлер, посвящая Теофилю Готье свои «Цветы Зла», назвал его непогрешимым поэтом и совершеннейшим волшебником французской словесности, мнение о безусловной безупречности его произведений разделялось во всех кругах, не чуждых литературе. И несмотря на то, что это мнение вредило поэту в глазах толпы, которая считала холодным — его, нежного, застывшим — его, бесконечно жадного до жизни, неспособным понимать других поэтов — его, заключившего в одном себе возможности французской поэзии на пятьдесят лет вперед,— он любил настаивать на этом качестве и возводил его в принцип, дразня гусей.

Действительно, как бы следуя завету Пушкина «лишь юности и красоты поклонником быть должен гений», Готье любил описывать сказочные богатства, принадлежащие веселым молодым людям, расточающим их на юных, прекрасных и всегда немного напоминающих кошек женщин,— этих молодых людей, любовные признания которых звучат, как дерзкое и томное: «Цинтия, торопитесь», и женщин, вносящих в слишком светлый мир любви сладкое ощущение холода смерти. Учитель и друг Бодлера, он не поддался соблазну безобразного, очарованию сплина, а странное и экзотическое любил только до тех пор, пока оно не теряло пластичны форм. Да, впрочем, может быть, и это он воспринимал как свое, повседневное, он, узнавший чары опиума в причудливых залах отеля Pimodan, объездивший чуть не все закоулки Европы и Востока.

В «Эмалях и Камеях» он равно избегает как случайного, конкретного, так и туманного, отвлеченного; он говорит о свойствах, как явлениях, о белизне, о контральто, о тайном сродстве предметов, черпая образы из всех стран и веков, что придает его стихотворениям впечатление гармоничной полноты самой жизни. И в то же время он умеет не загромождать своих произведений излишними подробностями, пренебрегает импонировать читателю своей эрудицией. Вот что он рекомендовал одному начинающему драматическому автору: «возьми просто-напросто Жеронта, Изабеллу и Криспина; размести их вокруг мешка с деньгами и начинай; не надо больше ничего, и ты можешь сказать все, что захочешь»,— и он сам следовал этому правилу в своих комедиях, только большей закругленностью контуров и изяществом деталей отличающихся от мольеровских.

Выбор слов, умеренная стремительность периода, богатство рифм, звонкость строки — все, что мы так беспомощно называем формой произведения, находили в Теофиле Готье ярого ценителя и защитника. В одном сонете он возражает «ученому», пытавшемуся умалить значение формы:

Но форма, я сказал, как праздник пред глазами:
Фалернским ли вином налит или водой —
Не все ль равно! кувшин пленяет красотой!
Исчезнет аромат, сосуд же вечно с нами.

И это он провозгласил беспощадную формулу — «L'art robuste seul à l'éternité, пугающую даже самых пылких влюбленных в красоту.

Что же? Признаем Теофиля Готье непогрешимым и только непогрешимым, отведем ему наиболее почетный и наименее посещаемый угол нашей библиотеки и будем пугать его именем дерзких новаторов? Нет. Попробуйте прочесть его в комнате, где в узких вазах вянут лилии и в углу белеет тысячелетний мрамор — между поэмой Леконта де Лиля и сказкой Оскара Уайльда, этими воистину «непогрешимыми и только непогрешимыми»,— и он захлестнет вас волной такого безудержного «раблэистического» веселья, такой безумной радостью мысли, что вы или с негодованием захлопнете его книгу, или, показав язык лилиям, мрамору и «непогрешимым», выбежите на вольную улицу, под веселое синее небо. Потому что секрет Готье не в том, что он совершенен, а в том, что он могуч, заразительно могуч, как Раблэ, как Немврод, как большой и смелый лесной зверь...

II

Теофиль Готье принадлежал к старой буржуазной фамилии, ни по состоянию, ни по положению в округе не уступавшей дворянским. Дед его, известный силач и ярый охотник, умер ста лет. Отец его, пламенный роялист и исключительно образованный человек, во время Великой Революции организовавший побег дворян и духовенства из Гласьерской тюрьмы в Авиньоне, умер восьмидесятилетним. Сам поэт родился 30 августа 1811 г. в Тарбе, на испанской границе, и первые впечатления детства были так сильны, что он всю жизнь тосковал по югу. Его неукротимый характер обнаружился рано. Трех лет перевезенный в Париж, он, увидев однажды солдат, говорящих по-гасконски, бросился к ним, уцепился за их платье, умоляя свезти его обратно в Тарб. Несколько лет позднее, получив от своего отца наказание в виде легкого удара, он настойчиво требовал, чтобы мать увезла его от человека, который бьет его, ее сына. Еще в ученические годы он прославился на Сене как искусный пловец и заслужил отличие в виде красных кальсон. Восемнадцати лет он поступил в ателье Риу и уже зарекомендовал себя как недюжинный художник, когда 25 февраля 1830 г., день первого представления «Эрнани» Виктора Гюго, заставил его переменить планы на будущее. В девятнадцатом веке любили вспоминать — одни с восторгом, другие с негодованием — о его длинных волосах и красном жилете, в котором он во главе банды художников явился в чопорный зал Французской Комедии и бешено аплодировал ультраромантической пьесе, вызывая на ссору ее хулителей. Еще раньше Жерар де Нерваль представил его Виктору Гюго, и его почтительное восхищение так порадовало мэтра, что тот склонил его заниматься только литературой. Готье сделался поэтом.

В июле того же года появился первый сборник его стихов. Это случилось как раз в день июльской революции, и все издание осталось на руках Готье. Но не обескураженный этой неудачей, он в 1832 году издал поэму «Альбертус», сразу сделавшую его имя известным в кругах литературной молодежи. Это — еще чисто романтическое произведение с фабулой à la Гофман, с отступлениями à la Мюссе. Но оно кончается призывом к Раблэ и начинается следующими стихами, обличающими будущего автора «Эмалей и Камей»:

На тихом берегу зеленого канала,
Где зыбь под барками спокойно задремала,
Ушедший в небо шпиль, и окна чердаков,
И аспид старых крыш, где аист пляшет танец,
И грохот кабаков, приюта буйных пьяниц, —
Фламандский городок Теньера вам готов.

Его узнали вы? Вы видите: вот ива,
Как девушка к воде, склоняется лениво,
Рассыпав волосы, вон церкви острие,
Вон утки на краю дождем размытой ямы...
Картине солнечной недостает лишь рамы,
Гвоздя, чтоб прикрепить ее.

В 1833 году появилась его первая книга прозы и единственная сатирическая — «Les Jeunes-France», в которой он смеется над своими же соратниками романтиками, но смеется с такой заразительной веселостью, с такой любовью и до такой степени не щадя себя самого, что сами романтики были в восторге и начали видеть в молодом писателе достойного товарища и будущего великого поэта. Успех этой книги побудил издателя ее заказать Теофилю Готье «сенсационный роман», и через три года появилась «Mademoiselle de Maupin».

Эти три года были самыми счастливыми в жизни Готье. Красивый, богатый, принятый в лучшем обществе Парижа он вел образ жизни салонного льва и дэнди, и его отцу приходилось запирать его, чтобы принудить к работе. Да и то он часто вылезал в окно — похвастать в Тюльерийском саду и на бульварах своими невероятной кройки жилетами. И в то же время в нем происходила глубокая внутренняя работа. Он должен был осознать свое отношение к романтизму.

В это время французский романтизм сводился в своем главном русле к ренессансу средневековья. Шел пересмотр этических оценок во имя эстетических. Мечтали в прошлом найти кипучие страсти, делающие человека прекрасным, примеры абсолютной доброты или абсолютного порока, все равно. Мускулистые руки жаждали поднять на щит героя.

Теофиль Готье хотел иного. Может быть, слишком поспешно объявивший себя пажем Виктора Гюго и до конца своих дней оставшийся ему верным, он лучше других сумел охранить себя от поэтического

циклона, поднятого его учителем. Он не находил удовольствия изображать испанских или итальянских марионеток, и кровь, заливающая страницы романтических произведений, едва ли не казалась ему признаком дурного тона. Он уже познал величественный идеал жизни в искусстве и для искусства, — идеал, которому мир может противопоставить одну только любовь. Но что, если любовь только зеркало, перед которым искусство принимает свои самые обдуманные, самые волнующие позы? Остается только смерть, но не человеку закала Готье испытать головокружение перед этой глубиной. Для него она вся целиком укладывается в звонкие строфы «Comédie de la Mort».

Ритм найден; осталось только писать. Шедевры следовали за шедеврами. После «Mademoiselle de Maupin»,этой энциклопедии любви, следовал «Фортунио», молодой раджа, расточающий в Париже свое сказочное богатство, «Жеттатура», юноша, гибнущий под властью рока, «Две звезды» — роман приключений, «Капитан Фракасс» и др. Перечислить все нет возможности. Полное собрание сочинений Теофиля Готье составило бы триста томов.

Видное место среди его произведений занимают его «Путешествия». Италия, Испания, Россия, Константинополь, Восток ожили в них с их природой, искусством, памятниками, со всеми запахами и красками. Готье упрекали, что он почти ничего не пишет о жителях тех стран, которые он посетил. Madame Girardin лукаво спросила его после выхода «Tra los montes»: «Тео, значит, в Испании нет испанцев?» Но, как турецкий султан, по закону объявляющий себя повелителем той земли, на которую он вступил, Теофиль всюду входил завоевателем и чувствовал себя единственным обитателем страны, где находился в данную минут. «Я отправился в Константинополь, чтобы быть мусульманином в свое удовольствие; в Грецию — для Парфенона и Фидия, в Россию — для снега, икры и византийского искусства, в Египет — для Нила и Клеопатры, в Неаполь — для Помпейского залива, в Венецию — для Сан-Марко и дворца Дожей. Ассимилироваться с нравами и обычаями страны, которую посещаешь, — мой принцип; и нет другого средства вас видеть и наслаждаться путешествием».

Совсем иначе, с благоговением пилигрима и внимательностью ученого, совершил он свое путешествие в область истории литературы. Уже усилиями Сен-Бева были освобождены от проклятия Буало, Ронсар, Дю-

Беллэ и др., но еще много оставалось забытых сильных поэтов. И Готье в своих «Les grotesques» воскресил десять этих кавалеров шпаги и пера, авторов бесчисленных од к уединенью и вакхических песен.

С 1836 по 1871, год смерти, Готье писал еженедельные фельетоны о театре, литературе и искусстве, сначала в «La Presse», потом в «Journal Officiel». И несмотря на то, что эта работа страшно тяготила его, отнимая время и силы, которые можно было бы употребить на писание стихов, так, что он с горечью называл свободное время десятой музой, — он занимался ею так заботливо и даже вдохновенно, что его фельетоны гремели по всему Парижу, и им, более чем стихам и романам, он обязан своей популярностью при жизни.

Умер он шестидесяти одного года, от болезни сердца, непосильной работой подорвав свое железное здоровье.

III

Прошло сорок лет со дня смерти Теофиля Готье. Мы много пережили за это время. Верлен требовал «оттенков и только оттенков» и заставил нас полюбить «серую песенку». Малларме учил нас писать стихотворения, более похожие на кабалистические знаки, на изображение какого-нибудь «Колеса Жизни» буддистов. Уайльд показал нам искусство,— веселую игру, д'Аннунцио — искусство, корни которого таятся на глубине, где начинается различие рас. Верхарн чуть ли не пыткой заставил современность заговорить языком, свойственным ей одной. Брюсов поведал нам о демонах, которые всегда с нами. В. Иванов наметил певучие пути к внутреннему солнцу. И все же мы должны вспоминать, мы не смеем не вспоминать о Теофиле Готье.

Он последний верил, что литература есть целый мир, управляемый законами, равноценными законам жизни, и он чувствовал себя гражданином этого мира. Он не подразделял его на высшие и низшие касты, на враждебные друг другу течения. Он уверенной рукой отовсюду брал, что ему было надо, и все становилось чистым золотом в этой руке. Классик по темпераменту, романтик по устремлениям, он дал нам незабываемые сцены в духе поэзии «Озерной Школы», гетевского склада размышления о жизни и смерти, меланхолические и шаловливые картинки XVIII века. Его роман «Капитан Фракасс» — один из лучших образцов французской прозы по выдержанности

языка и великолепию картин — написан по фабуле чуть ли не «romans
200 populaires»*. В его пьесах — брызжущее остроумие и горячность романтизма уложились в рамки мольеровских комедий. В его стихах смелость образов и глубина переживаний только оттеняются эллинской простотой их передачи.

В литературе нет других законов, кроме закона радостного и плодотворного усилия,— вот о чем всегда должно нам напоминать имя Теофиля Готье.

38. Ю. БАЛТРУШАЙТИС. ЗЕМНЫЕ СТУПЕНИ.

Изд. «СКОРПИОН». Цена 1 руб. 50 коп.

И. ЭРЕНБУРГ. Я ЖИВУ.

СПб. 1 руб.

ГРААЛЬ АРЕЛЬСКИЙ. ГОЛУБОЙ АЖУР.

50 коп.

С. КОНСТАНТИНОВ. МИНИАТЮРЫ.

1 руб.

С. ТАРТАКОВЕР. НЕСКОЛЬКО СТИХОТВОРЕНИЙ.

50 коп.

«ПЛЕННЫЕ ГОЛОСА». СТИХИ А. КОНГЕ И М. ДОЛИНОВА.

1 руб.

Л.М.ВАСИЛЕВСКИЙ. СТИХИ.

1 руб.

А.Е.КОТОМКИН. СБОРНИК СТИХОТВОРЕНИЙ.

75 коп.

ЮРИЙ ЗУБОВСКИЙ. СТИХОТВОРЕНИЯ.

Изд. «ЛУКОМОРЬЕ». Киев. 85 коп.

Балтрушайтис принадлежит к старшему поколению символистов, и действительно в нем чувствуется закал основателей «Скорпиона» и «Весов»: повышенное, даже торжественное отношение к теме, и кованый, хотя иногда и не в соответствии со значительностью мысли, стих.

---

* массовое чтиво (*франц.*)

Балтрушайтис — символист, но я скорее назвал бы его «метафористом», если бы этот неологизм не был так безобразен. В большинстве случаев его стихотворения только сравнения, употребляемые для характеристики переживания и не играющие своей, не служебной роли. Так и хочется перед ними видеть слово «как», а потом лирическое волнение, эпический рассказ, внезапный прорыв в настоящую жизнь. Но густая кровь людей конца прошлого века мешает поэту вырваться из паутины метафор, и его стихи, бесконечно похожие один на другой, проходят перед читателем строгие, торжественные и ненужные.

И. Эренбург сделал большие успехи со времени выхода его первой книги. Теперь в его стихах нет ни детского богохульства, ни дешевого эстетизма, которые, к сожалению, уже успели отравить некоторых начинающих поэтов. Из разряда подражателей он перешел в разряд учеников и даже иногда вступает на путь самостоятельного творчества. В его терцинах есть подлинное ощущение язычества, по-земному милого и слегка чудесного. Он умело соединяет лирический подъем с историзмом тем и почти никогда не возвышает голоса до крика. Конечно, мы вправе требовать от него еще большой работы, и прежде всего над языком, но главное уже сделано: он знает, что такое стихи.

Грааль Арельский — один из отравленных первой книгой И. Эренбурга, хотя у него разговоры изящнее, описания осторожнее. Еще на него повлиял Игорь Северянин и современные поэты-экзотики. Много наивного в его пристрастии к высокопоставленным особам: инфантам, маркизам, царицам, королям и т. д. — неживые они все. Кажется, у него нет своего слова, которое необходимо сказать ценой чего бы то ни было и которое одно делает поэта, а есть только горячность молодости, версификационные способности, вкус и знание современной поэзии. Если подумать, у скольких пишущих стихи нет и этих качеств, то его выступление нельзя не приветствовать.

Меня очень порадовала книга С. Константинова. Не то чтоб ее не в чем было упрекать. Упрекнуть ее можно, даже надо — и за бесцветный, неприятно-вылощенный стих, и за уже сказанные другими

мысли-лозунги, и за романтический хлам, дорогой сердцу Грааля Арельского. Но в ней есть какая-то подлинная здоровая радость мироздания, причудливые и в то же время устойчивые образы, упоение силой, своей и чужой. Недаром целые три стихотворения посвящены образу Заратустры. Бальмонт периода «Горящих зданий» и Брюсов, влияние которых на автора очень заметно,— прекрасная школа. Хочется верить, что с именем С. Константинова встречаешься в поэзии не в последний раз.

Кажется, несомненный поэт и С. Тартаковер. У него сосредоточенность мысли и большой внутренний опыт. С материалами стиха он обращается умело и осторожно. Но он не только не чувствует, но и не знает русского языка. Его синтаксис невозможен, его словарь нелеп. «Ослабши, отвергла́, изнемо́ждены, издыхает надежда» — такие выражения попадаются у него на каждой странице. Судя по этим выражениям и фамилии, С. Тартаковер, должно быть, еврей. Он был бы не из последних, если бы писал на жаргоне, подобно Бялику, Шолом-Ашу и др. И тогда его стихи было бы много интереснее читать в переводе.

Стихам А. Конге и М. Долинова предшествует изящное и острое предисловие А. Кондратьева: «Хорошо быть молодым, тосковать в белые ночи о неземной сладкой любви и слагать серебряные сонеты в честь богинь и принцесс из царства мечты... Музы любят молодых поэтов... Им известно, что молодые избранники волей-неволей бывают скромны и не в состоянии рассказать подробно толпе о всех им расточаемых ласках, не в состоянии бывают порою даже нарисовать лицо и все очертания любящей музы, которая только что их целовала...»

К этому трудно что-нибудь прибавить. Описывать обоих стихотворцев вряд ли стоит. Оба они равно описывают «Белую ночь», «Лесные розы», «Вечер», «Луну» (названия стихотворений) и т. д. Размеры выдержаны, рифмы тоже. Эпитеты случайны и однообразны. А. Конге очевидно предпочитает Блока, М. Долинов — Брюсова. Это для читателей. Для авторов, можно только посоветовать им постараться пробудить в себе поэтов, которых пока не видно.

Как ни странно, но стихи Л. М. Василевского имеют много общего со стихами А. Е. Котомкина. Пусть Л. М. Василевский пишет:

Сумерки, как щупальцы, ползут,
Сумерки окутывают лес,
В умираньи медленном исчез
Отзвук ускользающих минут,

а Котомкин:

Слышу я дивные звуки —
Все пробуждается вновь:
Первая горесть разлуки,
Первая грусть и любовь.

Пусть Василевский скорбит о судьбах персидской женщины, которая «в двенадцать лет жена и в двадцать пять старуха и влачит свой век без животворного луча», а Котомкин радостно приглашает «лживый мир» услышать «хоть мало, братья, нас, но всё же мы славяне!..», пусть при чтении их книг выясняется, что Василевский такой же неисцелимый пессимист, как Котомкин — оптимист. Пусть первый пишет в новом стиле, а второй в старом — их роднит одинаковое отсутствие ярких мыслей, интересных переживаний, слов, вырванных из души, благоговейного отношения к стиху и всего, что мы подразумеваем под словом «поэзия».

Юрий Зубовский молод, хорошей человечной молодостью. Он кипит образами, каждое новое для него ощущение он принимает как неземное откровение, он опьянен собою и окружающим. Многое из того, о чем он говорит, покажется ненужным и неинтересным, многое уже слышано. Но есть строки и даже строфы, радующие, как ключевая вода, как нежданно найденный цветок. Пока еще он вассал — Блока. Но если его внутреннее горение не погаснет, он сумеет найти свою собственную дорогу.

39. АЛЕКСАНДР БЛОК. НОЧНЫЕ ЧАСЫ. ЧЕТВЕРТЫЙ СБОРНИК СТИХОВ.
К-во «МУСАГЕТ». Цена 1 руб.
Н. КЛЮЕВ. СОСЕН ПЕРЕЗВОН.
К-во «ЗНАМЕНСКИЙ и К°». М.С.К. Цена 60 коп.
К.Д.БАЛЬМОНТ. ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СТИХОВ. ТОМ ВОСЬМОЙ. ЗЕЛЕНЫЙ ВЕРТОГРАД.
К-во «СКОРПИОН». Цена 1 р. 50 коп.
ПОЛЬ ВЕРЛЭН. СОБРАНИЕ СТИХОВ. ПЕРЕВОД ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА.
К-во «СКОРПИОН». Цена 2 руб.
ПОЛЬ ВЕРЛЭН. ЗАПИСКИ ВДОВЦА.
К-во «АЛЬЦИОНА». Цена 1 руб.
М.Г. ВЕСЕЛКОВА-КИЛЬШТЕДТ. ПЕСНИ ЗАБЫТОЙ УСАДЬБЫ.
Цена 1 руб.
ВАДИМ ШЕРШЕНЕВИЧ. ВЕСЕНННИЕ ПРОТАЛИНКИ.
Цена 60 коп.
ИВ. ГЕНИГИН. СТИХОТВОРЕНИЯ.
Цена 45 коп.

Перед А. Блоком стоят два сфинкса, заставляющие его «петь и плакать» своими неразрешенными загадками: Россия и его собственная душа. Первый — некрасовский, второй — лермонтовский. И часто, очень часто Блок показывает нам их, слитых в одно, органически-нераздельных. Невозможно? Но разве не Лермонтов написал «Песню о купце Калашникове»? Из некрасовских заветов любить отчизну с печалью и гневом он принял только первый. Например, в стихотворении «За гробом» он начинает сурово, обвиняюще:

Был он только литератор модный,
Только слов кощунственных творец...

но тотчас же добавляет:

Но мертвец — родной душе народной:
Всякий свято чтит она конец...

Или в стихотворении «Родина», за великолепно-страшными строками:

За море черное, за море Белое
В черные ночи и белые дни
Дико глядится лицо онемелое,
Очи татарские мечут огни...

непосредственно следуют строки примиряющие, уже самой ритмикой, тремя подряд стоящими прилагательными:

Тихое, долгое, красное зарево
Каждую ночь над становьем твоим...

Этот переход от негодования не к делу или призыву, а к гармонии (пусть купленной ценой новой боли — боль певуча), к шиллеровской, я сказал бы, красоте, характеризует германскую струю в творчестве Блока. Перед нами не Илья Муромец, не Алеша Попович, а другой гость, славный витязь заморский, какой-нибудь Дюк Степанович. И не как мать любит он Россию, а как жену, которую находят, когда настанет пора. В своей лоэнгриновской тоске Блок не знает решительно ничего некрасивого, низкого, чему он мог бы сказать, наконец, мужское: нет! А может быть, хочет, ищет? Но миг — и даже тема о забытом полустанке рыдает у него, как самая полнозвучная скрипка:

Вагоны шли привычной линией,
Подрагивали и скрипели,
Молчали желтые и синие,
В зеленых плакали и пели...

В чисто лирических стихах и признаниях у Блока — лермонтовское спокойствие и грусть, но и тут тоже характерное различие: вместо милой заносчивости маленького гусара, у него благородная задумчивость Микаэля Крамера. Кроме того, в его творчестве поражает еще одна черта, несвойственная не только Лермонтову, а и всей русской поэзии вообще, а именно — морализм. Проявляясь в своей первоначальной форме нежелания другому зла, этот морализм придает поэзии Блока впечатление какой-то особенной, опять-таки шиллеровской, человечности.

Ведь со свечой в тревоге давней
Ее не ждет у двери мать...
Ведь бедный муж за плотной ставней
Ее не будет ревновать...—

размышляет он почти в момент объятья и влюбляется в женщину за ее «юное презрение» к его желанию.

Как никто, умеет Блок соединять в одной две темы,— не противопоставляя их друг другу, а сливая их химически. В «Итальянских стихах» — величавое и светлое прошлое и «некий ветер, сквозь бархат черный поющий о будущей жизни», в «Куликовом поле» — нашествие татар и историю влюбленного воина русской рати. Этот прием открывает нам безмерные горизонты в области поэзии.

Вообще, Блок является одним из чудотворцев русского стиха. Трудно подыскать аналогию ритмическому совершенству таких стихов, как «Свирель запела» или «Я сегодня не помню». Как стилист, он не чурается красивых слов, он умеет извлекать из них первоначальное их очарование.

Валентина, звезда, мечтанье,
Как поют твои соловьи...

И великая его заслуга перед русской поэзией в том, что он сбросил иго точных рифм, нашел зависимость рифмы от разбега строки, его ассонансы, вкрапленные в сплошь рифмованные строфы, да и не только ассонансы, но и просто неверные рифмы (плечо — ни о чем, вести — страсти), всегда имеют в виду какой-нибудь особенно тонкий эффект и всегда его достигают.

Эта зима принесла любителям поэзии неожиданный и драгоценный подарок. Я говорю о книге почти не печатавшегося до сих пор Н. Клюева. В ней мы встречаемся с уже совершенно окрепшим поэтом, продолжателем традиций пушкинского периода. Его стих полнозвучен, ясен и насыщен содержанием. Такой сомнительный прием, как постановка дополнения перед подлежащим, у него вполне уместен и придает его стихам величавую полновесность и многозначительность. Нечеткость рифм тоже не может никого смутить, потому что, как всегда в большой поэзии, центр тяжести лежит не в них, а в словах, стоящих внутри строки.

Но зато такие словообразования, как «властноокая» или «многоочит», с гордостью заставляют вспомнить о подобных же попытках Языкова.

Пафос поэзии Клюева редкий, исключительный — это пафос нашедшего.

Недостижимо смерти дно,
И реки жизни быстротечны,—
Но есть волшебное вино
Продлить чарующее вечно...—

говорит он в одном из первых стихотворений и всей книгой своей доказывает, что он испил этого вина. Испил, и ему открылись райские крины, берега иной земли и, источающий кровь и пламень, шестикрылый Архистратиг. Просветленный, он по-новому полюбил мир, и лохмотья морской пены, и сосен перезвон в лесной блуждающей пустыне, и даже золоченые сарафаны девушек-созревушек или опояски соловецкие дородных добрых молодцев, лихачей и залихватчиков.

Но...

Лишь одного недостает
Душе в изгнании юдоли:
Чтоб нив просторы, лоно вод
Не оглашались стоном боли...
....
И чтоб похитить человек
Венец Создателя не тщился,
За что, посрамленный вовек,
Я рая светлого лишился...

Не правда ли, это звучит как: Слава в вышних Богу, и на земли мир, и в человецех благоволение? Славянское ощущение светлого равенства всех людей и византийское сознание золотой иерархичности при мысли о Боге. Тут, при виде нарушения этой чисто русской гармонии, поэт впервые испытывает горе и гнев. Теперь он видит страшные сны:

Лишь станут сумерки синее,
Туман окутает реку,—
Отец, с веревкою на шее,
Придет и сядет к камельку.

Теперь он знает, что культурное общество — только «отгул глухой, гремучей, обессилевшей волны».

Но крепок русский дух, он всегда найдет дорогу к свету. В стихотворении «Голос из народа» звучит лейтмотив всей книги. На смену изжитой культуре, приведшей нас к тоскливому безбожью и бесцельной злобе, идут люди, которые могут сказать про себя: «Мы — предутренние тучи, зори росные весны... в каждом облике и миге наш взыскующий отец... чародейны наши воды и огонь многоочит». Что же сделают эти светлые воины с нами, темными, слепо-надменными и слепо-жестокими? Какой казни подвергнут они нас? Вот их ответ:

Мы — как рек подземных струи,
К вам незримо притечем
И в безбрежном поцелуе
Души братские сольем.

В творчестве Клюева намечается возможность поистине большого эпоса.

Вечная тревожная загадка для нас К. Бальмонт. Вот пишет он книгу, потом вторую, потом третью, в которых нет ни одного вразумительного образа, ни одной подлинно-поэтической страницы, и только в дикой вакханалии несутся все эти «стозвонности» и «самосожженности» и прочие бальмонтизмы. Критики берутся за перья, чтобы объявить «конец Бальмонта» — они любят наносить coup de grâce. И вдруг он печатает стихотворение, и не просто прекрасное, а изумительное, которое неделями звучит в ушах — и в театре, и на извозчике, и вечером перед сном. Тогда начинает казаться, что может быть прекрасна и «самосожженность», и «Адам первично-красный» и что только твоя собственная нечуткость мешает тебе понять это. Но проходят месяцы, несмотря на все произведенные усилия, бальмонтизмы не становятся ближе, и тогда опять начинаешь свыкаться со странной мыслью, что и очень крупный поэт может писать очень плохие стихи. А все-таки страшно...

* Решительный удар. (*франц.*)

Впрочем, эти страхи не должны касаться читателя, и, говоря о Бальмонте, критик всегда идет на риск попасть впросак. В «Зеленом Вертограде» есть такое изумительно-прекрасное стихотворение — «Звездоликий»:

Лицо его было как Солнце — в тот час, когда Солнце в зените,
Глаза его были как звезды — пред тем, как сорваться с небес...

и дальше:

«Я первый», он рек, «и последний», — и гулко ответили громы,
«Час жатвы», сказал Звездоокий, — «Серпы приготовьте. Аминь».
Мы верной толпою восстали, на Небе алели изломы,
И семь золотых семизвездий вели нас к пределам пустынь.

«Зеленый Вертоград» (Слова поцелуйные) навеян Бальмонту песнями и сказаниями хлыстов. Многие стихотворения — прямо подделки. Подлинный их религиозный аромат, конечно, выветрился у Бальмонта, никогда не умевшего отличить небесность от воздушности. Но есть строфы, в которых прекрасно передана присущая им наивность, например, в стихотворении о райском древе:

Но самое в нем злое,
Что есть в нем запрещенье.
О, древо роковое.
Ты сеешь возмущенье...

или лукавство:

Мы не по закону,
Мы по благодати,
Озарив икону,
Ляжем на кровати..

или, наконец, дикая энергичность выражений:

Я предаю его проклятию,
Я предаю его треклятию,
Четвероклятью предаю.

Странная судьба выпала на долю Верлена. Предыдущее поколение, как-то сразу после долгого невнимания, провозгласило его своим мэтром, его имя было девизом, его стихами зачитывались. Даже и теперь седеющие символисты, вроде Ренэ Гиля, великодушно позабыв былые распри, посвящают ему целые исследования. Но молодое поколение французов, в лице своих наиболее ярких представителей, упорно не хочет о нем думать. У нас тоже. Из модернистов его переводили только Брюсов, Анненский и Сологуб. Молодость молчит. Этому факту может быть много объяснений. Например: символизм при своем возникновении имел много общего с романтизмом, расширенным, углубленным и облагороженным. А Верлен является прямым продолжателем столь дорогого романтикам Виллона. Он был искренен, влюбчив, свободно-изящен, набожен и развратен,— в самом деле пленительная фигура, когда у людей есть запас веселой и бездумной энергии, не растраченной их сонливыми отцами, парнасцами или косноязычными поэтами наших восьмидесятых годов. Но у молодежи нет такого богатого наследства, а привычка к веселью осталась, и вот она строже выбирает своих любимцев, требуя от них широких замыслов и достойного их выполнения, сознательных и плодотворных усилий и не ребяческого воодушевления, а священного огня Прометея. У Верлена, очевидно, этого не было. Его поэзия — это лирическое интермеццо, драгоценное, как человеческий документ и характеристика эпохи, но и только.

Книга Валерия Брюсова дает полное представление о Верлене как о поэте. Совершенное знание всей его поэзии позволило переводчику пользоваться верленовским же словарем в тех местах, где точность перевода немыслима. Многие строфы, даже стихотворения спорят по производимому очарованию с оригиналом.

И особенно удались переводы из «Romances sans paroles». Статья, приложенная к книге, имеет исчерпывающий характер.

Прекрасным дополнением к книге Брюсова для более полного знакомства с Верленом служат «Записки вдовца», изданные «Альционой». Как прозаик, Верлен не менее пленителен, чем как поэт. Ряд остроумнейших парадоксов, неожиданных образов и моментов чисто

французской аристократической нежности, разбросанных по всей книге, делают чтение ее захватывающим.

У стихов г-жи Веселковой-Кильштет есть одно несомненное достоинство: их тема. Изящна мысль посвятить целую книгу поэзии забытых усадеб, таких трогательно-беспомощных, разбросанных по великой и страшной России. У автора есть и знание темы, и любовь к ней. Есть целые удачные стихотворения, отличные отдельные строфы.

Например, томленья девушки в стихотворении «Пасьянс»:

За деда карты я кладу,
А он следит. Король и туз...
Ах, сердце! твой король в саду,
И я к нему напрасно рвусь.

Но в книге неприятно поражает отсутствие чисто литературных задач, сколько-нибудь интересных художественных приемов. И печать дилетантизма, пусть умного, пусть талантливого, неизгладимо легла на ней.

Вадим Шершеневич всецело под впечатлением поэзии Бальмонта. Но, может быть, это и есть самый естественный путь для юного поэта. В его стихах нет ни вялости, ни безвкусия, но нет и силы или новизны. Своей книгой он заявил только, что он существует, и можно принять этот факт без пренебрежительной гримасы. Но он должен еще доказать, что он есть как поэт.

Как часто обилие мыслей, богатство и разнообразие впечатлений люди принимают за поэтический талант. Как раз при отсутствии его эти-то качества и мешают человеку сделаться даже порядочным версификатором. Он путается в периодах, нарушает самые непреложные законы поэзии, впадает в безвкусие, в безграмотность, и все — чтобы точнее выразить дорогую ему мысль или ощущение. Таков Иван Генигин. Только большая культурность доказала бы ему, что он не поэт. А ее-то ему и недостает.

40. ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ. ЗЕРКАЛО ТЕНЕЙ. СТИХИ.
К-во «СКОРПИОН». 1912 г. Цена 2 руб.
М. ЗЕНКЕВИЧ. ДИКАЯ ПОРФИРА. СТИХИ.
К-во «ЦЕХ ПОЭТОВ». 1912. Цена 90 коп.
Е. КУЗЬМИНА-КАРАВАЕВА. СКИФСКИЕ ЧЕРЕПКИ. СТИХИ.
К-во «ЦЕХ ПОЭТОВ». 1912. Цена 90 к.
ГЕОРГИЙ ИВАНОВ. ОТПЛЫТИЕ НА о. ЦИТЕРУ. ПОЭЗЫ.
К-во «EGO». 1912. Цена 50 коп.

Пожалуй, ни об одном из современных поэтов не писалось так много, как о Валерии Брюсове, пожалуй, ни на кого не сердилось столько представителей самых разнообразных направлений. Нельзя не признать, что все они имели на это право, потому что всех по очереди Брюсов взманил надеждой назвать его своим; и, взманив, ускальзывал. Но как странно: мы не воспринимаем его творчества, как конгломерат непохожих друг на друга стихотворений, но, наоборот, оно представляется нам единым, стройным и неразрывным. Это не эклектизм: скорее в суровой бедности, чем в легкомысленном разнообразии, сказывается отличительная черта тем Брюсова. Тут нечто иное. Недаром слова «брюсовская школа» звучат так же естественно и понятно, как школа парнасская или романтическая. Действительно, завоеватель, но не авантюрист, осторожный, но и решительный, расчетливый, как гениальный стратег, Валерий Брюсов усвоил характерные черты всех бывших до него литературных школ, пожалуй, до «эвфуизма» включительно. Но он прибавил к ним нечто такое, что заставило их загореться новым огнем и позабыть прежние распри. Может быть, это нечто есть основание новой, идущей на смену символизма, школы; ведь говорил же Андрей Белый, что Брюсов передает свои заветы через головы современников. «Зеркало теней» ярче, чем другие книги, отражает это новое и, следовательно, принадлежащее завтрашнему дню слово.

За все, что нам вещала лира,
Чем глаз был в красках умилен,
За лики гордые Шекспира,

За Рафаэлевых мадонн,—
Должны мы стать на страже мира,
Заветного для всех времен.

В этих простых и бесконечно благородных строках Брюсов подчеркивает свою не звериную и не божественную, а именно человеческую природу, любовь к культуре в ее наиболее ярких и характерных проявлениях. Кажется, впервые поэт, считающийся символистом, назвал Рафаэля вместо Боттичелли, Шекспира вместо Марло. В этом сказалось синтетическое понимание такого поруганного и такого героического XIX века. И теперь по-новому зазвучали для нас когда-то злившие, всегда интриговавшие слова Дедала (стихи «Дедал и Икар» в «Венке»):

Мой сын, мой сын, лети срединой
Меж первым небом и землей.

При таком отношении к поэзии не теряется ни одно из достижений человеческого духа. В этом мире, простом и ясном, когда его видишь с автомобиля, есть чудеса такие же бесспорные и всем доступные, как «рощи, омытые — дождем» или «долы, где темен лес». Вот le paradis artificiel*:

Истома тайного похмелья
Мое ласкает забытье,
Не упоенье, не веселье,
Не сладость ласк, не острие.

Но эти чудеса (как, может быть, и всякие) приводят соблазненного в страну — «безвестную Гоби, где отчаянье —имя столице».

Такая доведенность каждого образа до конца, абсолютная честность с самим собою не есть ли мечта для нас, так недавно освободившихся от пут символизма? И эта мечта для Брюсова уже не мечта.

От мудрого Дедала Брюсова, парящего «меж первым небом и землей», мы переходим к М. Зенкевичу, вольному охотнику, не желающему знать ничего, кроме земли. Его обращение к воздуху мы можем отнести и ко всему потустороннему миру:

* Искусственный рай (*франц.*)

...О воздух, вольная стихия,
Тягучая, земная бронь!
Не покоряйся, как другие —
Вода, и суша, и огонь.

В их безднах мним мы пустоту,
И с улюлюканьем, как идол,
Привязан к конскому хвосту
Тот бог, который тайну выдал...

Там же, где требование композиции заставляет его перейти к вечности и Богу, он чувствует себя не в своей тарелке и всегда подозревает их в какой-то несправедливости. Так, в стихотворении «Мясные ряды», с сочным и смелым реализмом описав бойню, он восклицает:

И чудится, что в золотом эфире
И нас, как мясо, вешают Весы,
И так же чашки ржавы, тяжки гиря,
И так же алчно крохи лижут псы.

Он вполне доволен землей, но у нас не хватает духу упрекнуть его за это самоограничение, потому что земля воистину добра к нему и открывается перед ним полно и интимно. Когда он обращается во втором лице к водам, камням и металлам, мы чувствуем, что он купил это право великим знанием, рожденным великой любовью. И герои его стихотворений — Коммод, Агура-Мазда или Александр Македонский — они еще не люди, а так: «гранитные боги, иссеченные медью в горах». И как напоминание о большой и забытой нами истине, звучит его предостережение человеку:

Стихии куй в калильном жаре,
Но духом, гордый царь, смирись
И у последней слизкой твари
Прозренью темному учись!

Е. Кузьмина-Караваева принадлежит к числу поэтов однодумов. Ее задача — создать скифский эпос, но еще слишком много юношеского лиризма в ее душе, слишком мало глазомера и решительности определившегося и потому смелого таланта. Игра метафорами, иногда не только словес-

ными, догматизм утверждений туманно-мистического свойства и наивно-иератические позы — все это плохая помощь при создании эпоса. От него остались только черепки, но, к чести поэта, черепки подлинно скифские:

Смотрю, смотрю с одинокой башни,
Ах, заснуть, заснуть бы непробудно!
Пятна черные русской пашни,
Паруса подъяты турецкого судна.

Перед этим определением России, как чего-то далекого, ненужного, нами овладевает раздумье, точно ли она наша родина и не знали ли мы когда-то давно иную родину, какую-нибудь вольную, древнюю, ковылевую Скифию. Для Кузьминой-Караваевой она — земля обетованная, рай, может быть, и для нас. Так в жизни личностей многие мистические откровения объясняются просто внезапным воспоминаньем о картинах, произведших на нас сильное впечатление в раннем детстве. То же, наверно, происходит и в жизни рас.

Общая призрачность в соединении с гипнотизирующей четкостью какой-нибудь одной подробности — отличительное свойство стихов Кузьминой-Караваевой:

Над далью — дерево в дыму
И призрачность морей.
Теперь я знаю, что пойму
Немую речь зверей.

Совсем психология сна.

Я думаю, что эти черепки имеют много шансов слиться в цельный сосуд, хранящий драгоценное миро поэзии, но вряд ли это случится очень скоро и так, как думает автор, потому что внешняя фабула книги, история любви царевны-рабыни к своему господину, кажется по-современному неубедительной и случайной среди подлинно древних и странных строк пейзажа.

Первое, что обращает на себя внимание в книге Георгия Иванова,— это стих. Редко у начинающих поэтов он бывает таким утонченным, то стремительным и быстрым, чаще только замедленным, всегда в соответствии с темой. Поэтому каждое стихотворение при чтении дает почти физическое чувство довольства. Вчитываясь, мы находим другие круп-

ные достоинства: безусловный вкус даже в самых смелых попытках, неожиданность тем и какая-то грациозная «глуповатость» в той мере, в какой ее требовал Пушкин. Затем развитие образов: в стихотворении «Ранняя весна» «в зелени грустит мраморный купидон», но грустит не просто, как он грустил в десятках стихотворений других поэтов, а «о том, что у него каменная плоть». В другом стихотворении: солнце, «своим мечом — сияньем пышным — землю ударило плашмя». Это указывает на большую сосредоточенность художественного наблюдения и заставляет верить в будущность поэта. В отношении тем Георгий Иванов всецело под влиянием М. Кузмина. Те же редкие переходы от «прекрасной ясности» и насмешливой нежности восемнадцатого века к восторженно звонким стихам-молитвам. Но, конечно, подражание уступает оригиналу и в сложности, и в силе, и в глубине.

41. МАРИНА ЦВЕТАЕВА. ВОЛШЕБНЫЙ ФОНАРЬ. ВТОРАЯ КНИГА СТИХОВ.

К-во «ОЛЕ ЛУКОЙЕ». Москва. 1912. Цена 1 руб. 50 коп.

ПАВЕЛ РАДИМОВ. ПОЛЕВЫЕ ПСАЛМЫ. СТИХИ.

Казань. 1912. Цена 1 руб. 25 коп.

ВСЕВОЛОД КУРДЮМОВ. АЗРА. СТИХИ.

СПб. Цена 60 коп.

АНАТОЛИЙ БУРНАКИН. РАЗЛУКА. ПЕСЕННИК. 2-е изд.

МСК. 1912. Цена 50 коп.

САША ЧЕРНЫЙ. САТИРЫ И ЛИРИКА. КНИГА ВТОРАЯ.

СПб. Изд. ШИПОВНИК. Цена 1 руб.25 коп.

П.П. ПОТЕМКИН. ГЕРАНЬ.

Изд. КОРНФЕЛЬДА. СПб. 1912. Цена 1 руб. 50 коп.

Свободно и ясно пролегает путь гения от тем к темам, от приемов к приемам, но всегда к одному и тому же вечному великому Я... Суровым трудом, постоянным напряжением достигает талант разнообразия, без которого нет большого творчества. И всегда грустно видеть, когда настоящий поэт ищет осторожно и кропотливо, жалея отойти от уже найденного, и отказывается от спасительного головокружения завоевателей.

Первая книга Марины Цветаевой «Вечерний альбом» заставила поверить в нее и, может быть, больше всего — своей неподдельной детскостью, так мило-наивно не сознающей своего отличия от зрелости. «Волшебный фонарь» — уже подделка, и изданная к тому же в стилизованном «под детей» книгоиздательстве, в каталоге которого помечены всего три книги. Те же темы, те же образы, только бледнее и суше, словно это не переживания и не воспоминания о пережитом, а лишь воспоминания о воспоминаниях. То же и в отношении формы. Стих уже не льется весело и беззаботно, как прежде; он тянется и обрывается, в нем поэт умением, увы, еще слишком недостаточным, силится заменить вдохновение. Длинных стихотворений больше нет — как будто не хватает дыхания. Маленькие — часто построены на повторении или перефразировке одной и той же строки.

Говорят, что у молодых поэтов вторая книга обыкновенно бывает самой неудачной. Будем рассчитывать на это...

Павел Радимов, насколько я знаю, появляется в печати первый раз. Радостно видеть, что в его книге есть все качества, необходимые для хорошего поэта, хотя они еще не связаны между собой, хотя в них много срывов и угловатостей. Это — материал, но материал ценный, над которым можно и должно работать.

Автор смело подходит к теме, и хорошо или плохо,— но старается использовать ее до конца. Кажется, на него влияли французские поэты. По крайней мере, в его первобытных поэмах временами слышатся то Рони, то Леконт де Лиль, а читая прекрасное стихотворение о пономаре и его собаке, без досады вспоминаешь Франсиса Жамма.

Стихи Всеволода Курдюмова как бы созданы для декламирования их с провинциальной эстрады. Мрачный романтизм, слезливая чувствительность и легкий налет гражданственности — в них есть все... Лихие окончания должны вызывать восторг галерки. Но русская литература — не провинциальная эстрада. От многого, очень многого придется отделаться Павлу Курдюмову и еще больше приобрести, если он захочет в нее войти.

Если бы имя Анатолия Бурнакина ничего мне не говорило, если бы я поверил в подлинность его песенника, как испугался бы я за современное

творчество народа, каким не по-русски сладким и некрепким показалось бы мне оно. Но к счастью, я знаю, что Бурнакин, бывший модернист, ныне нововременский критик, и в интеллигентском происхождении песенника у меня не может быть никакого сомнения. Все же жаль, что русский критик до такой степени не чувствует аромата народной поэзии, что думает подделаться под нее с теми средствами, какие у него есть.

Другой интеллигент, Саша Черный, симпатичнее уже тем, что он не надевает никакой маски, пишет, как думает и чувствует, и он не виноват, что это выходит жалко и смешно. Для грядущих времен его книга будет драгоценным пособием при изучении интеллигентской полосы русской жизни. Для современников она — сборник всего, что наиболее ненавистно многострадальной, но живучей русской культуре.

Стихи П. Потемкина в поэзии то же, что карикатура в графике. Для них есть особые законы, пленительные и нежданные. Кажется, поэт наконец нашел себя. С изумительной легкостью и быстротой, но быстротой карандаша, а не фотографического аппарата, рисует он гротески нашего города, всегда удивляющие, всегда правдоподобные. Легкая меланхолическая усмешка, которая чувствуется в каждом стихотворении, только увеличивает их художественную ценность. Так называемые «серьезные» стихотворения, например «Герань персидская», некоторые из «Маскарада» и др., менее интересны.

42. БАР<ОН>. М. ЛИВЕН. ЦЕЗАРЬ БОРДЖИА.
СПб. Цена 1 руб.

Душа капризная, ленивая или усталая, любопытная... Ясновидящая, но не памятливая... И гордая, настолько гордая, что пренебрегает даже жеманством, которое одно могло бы перевести ее слишком туманные мечты в мир линий, красок и звуков. Таков автор «Цезаря Борджиа». Его трансцендентный роман с героем Возрождения характерен и как литературная попытка, и как человеческий документ.

Мы все знаем Цезаря Борджиа. Знаем и то, что он страдал дурной болезнью, насиловал девушек, что бывали периоды, когда его видели

только или в постели, или на лошади. Но женскому сердцу мало говорят эти слишком реалистические подробности. Тот, кого любит женщина, всегда герой и, увы, всегда немного кукольный герой.

Во всех восьми сценах, внешне почти не связанных между собой, только два действующих лица, как в любви. Цезарь Борджиа, человек, которому действительно все позволено, соединяющий индивидуализм нашего времени с патриотической мечтой объединения Италии, смелый, мудрый, изящный,— и влюбленная в него, во всем покорствующая ему толпа. В этой толпе все как-то на одно лицо: и Папа, и куртизанка, и маленький паж, и беспутный кондотьери, и даже гении эпохи, Леонардо и Маккиавелли. И все они, как подсолнечники к солнцу, обращаются к Цезарю, любят только его, ненавидят только его и, говоря, только подают ему реплики. А он управляет ими по законам своего духа, таким же светлым и безжалостным, как и законы мира.

Эта попытка изменить привычное соотношение исторических элементов в пользу одного из них напоминает попытку гр. Алексея Толстого реабилитировать дон Жуана. Но что удалось представителю крупного течения идеализма, выдвинутого самой жизнью, то оказалось не по силам простой влюбленности. Зато, если в неудачных местах дон Жуан напоминает среднего русского интеллигента пятидесятых годов, Цезарь Борджиа в таких местах просто расплывается в туман, и автор его, на протяжении всей нити, ни разу не уступает своей высшей руководительнице — мечте.

Две другие книги того же автора, «Багровые листья» и «Асторре Тринчи», ярче и выпуклее первой. Их можно читать стоя, опоздать из-за них на поезд, пропустить деловое свидание. Но интерес, возбуждаемый ими,— чисто фабулистический, словно один из осколков великолепного зеркала царицы рассказчиц Шехеразады блестит нам со страниц этих увлекательно-женских книг. Что же касается до психологии действующих лиц, то она однообразна и недостаточно обоснована, будто все они актеры-любители, честно, хотя не всегда умело, исполняющие назначенные им роли злодеев или героев. Этому впечатлению способствует и язык этих книг, бескрасочный, необразный, нестерпимо бледнящий часто глубоко интересные темы. В этом от-

ношении для автора оказалось бы крайне полезно более близкое знакомство с произведениями символистов, русских и иностранных, распахнувших двери в сокровищницу неизвестных дотоле слов, образов и приемов. Бар. М. Ливен — одна из тех, кто имеет право на пользование этими сокровищами.

43. ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ. COR ARDENS*. ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

Изд. «СКОРПИОН». Цена 2 руб.

НИКОЛАЙ КЛЮЕВ. БРАТСКИЕ ПЕСНИ. КНИГА ВТОРАЯ.

Изд. «НОВАЯ ЗЕМЛЯ». Цена 60 коп.

ВЛАДИМИР НАРБУТ. АЛЛИЛУЙЯ. СТИХИ.

Изд. «ЦЕХ ПОЭТОВ». Цена 75 коп.

ГР. ПЕТР БОБРИНСКИЙ. СТИХИ.

СПб. Цена 80 коп.

ОСКАР УАЙЛЬД. СФИНКС. ПЕРЕВОД ЛЬВА ДЕЙЧА.

Изд. «МАСКИ». Цена 30 коп.

Долгое время Вячеслав Иванов как поэт был для меня загадкой. Что это за стихи, которые одинаково бездоказательно одни разумно хвалят, другие бранят? Откуда эта ухищренность и витиеватость, и в то же время подлинность языка, изломанного по правилам чуть ли не латинского синтаксиса? Как объяснить эту однообразную напряженность, дающую чисто интеллектуальное наслаждение и совершенно исключающую «нечаянную радость» случайно найденного образа, мгновенного наития? Почему всегда и повсюду вместо лирического удивления поэта перед своим переживанием — «неужели это так» — мы встречаем эпическое (быть может, даже дидактическое) всеведенное «так и должно было быть»?

И только, прочтя во второй части «Cor Ardens'а» отдел под названием Rosarium, я понял, в чем дело...

Наиболее чуткие иностранцы убеждены, что русские — совсем особенный, странный народ. Таинственность славянской души — «l'âme slave»** — общее место на Западе. Но они довольствуются описанием

* Пылающее сердце (*лат.*)
** Славянская душа (*франц.*)

ее противоречий. Мы же, русские, должны идти дальше, отыскивая истоки этих противоречий. Бесспорно, мы — не только переход от психологии Востока к психологии Запада или обратно, мы уже целый и законченный организм, доказательство этому — Пушкин; но среди нас случаются, и как норма, возвращения к чистоте одного из этих типов. Так, Брюсов — европеец вполне и всегда, в каждой строчке своих стихотворений, в каждой своей журнальной заметке. Мне хочется показать, что Вячеслав Иванов — с Востока. Предание не говорит, слагал ли песни царь-волхв Гаспар. Но если слагал,— мне кажется, они были похожи на стихи Вячеслава Иванова. Когда ночью он ехал на разукрашенном верблюде, видя те же пески и те же звезды, когда даже путеводная, ведущая в Вифлеем звезда стала привычной, повседневной, он пел песни, странные, тягучие, по мелодии напоминающие пяти- и шестисложные ямбы, любимый размер В. Иванова... Мудрейшему, ему была уже закрыта радость узнавания, для него уже не было предпочтения, ни ненависти, и вещи, идеи и названия (ах, они — только Майя, обманчивый призрак) в этих песнях возникали и пропадали, как тени. И, как он ради звучного имени или служебных ассоциаций, называл забытых нами героев, не задумываясь над ними, так и Вячеслав Иванов говорит то о Франциске Ассизском, то о Персее в одном и том же стихотворении, потому что и тот и другой для него только Майя, и в лучшем случае — символы. Стиль — это человек,— а кто не знает стиля Вячеслава Иванова с его торжественными архаизмами, крутыми enjambe ments*, подчеркнутыми аллитерациями и расстановкой слов, тщательно затмевающей общий смысл фразы. Роскошь тяжелая, одурманивающая, варварская, словно поэт не вольное дитя, а персидский царь, βασιλευξ**, в представлении древних греков.

То, что эта стилизация под восточных поэтов — не вульгарное parti pris, доказывается тяготением поэта, бессознательным в силу закона отталкивания, к типично западным образам и формам. В книге есть сонеты, канцоны, баллады, рондо, рондели, всего не перечтешь; образы Возрождения и античной Греции встречаются чаще всего; Италия владеет мечтами поэта, даже эпиграфы почти все итальянские. Но во

* Переносы (*франц.*)

** Базилевс — верховный правитель (*греч.*)

всех этих стихотворениях чувствуется знатный иностранец, для которого необязательны законы страны, который любуется, но не любит, интересуется, но не знает, и надменно не хочет перевоплощаться. Только в стихотворениях, посвященных Востоку, да, пожалуй, в народных русских, тоже сильно окрашенных в восточный колорит и напоминающих по пестроте узора персидские ковры, только в них находишь силу и простоту, доказывающую, что поэт — у себя, на родине.

Как же должно относиться к Вячеславу Иванову? Конечно, крупная самобытная индивидуальность дороже всего. Но идти за ним другим, не обладающим его данными, значило бы пускаться в рискованную, пожалуй, даже гибельную авантюру. Он нам дорог как показатель одной из крайностей, находящихся в славянской душе. Но, защищая целостность русской идеи, мы должны, любя эту крайность, упорно говорить ей «нет» и помнить, что не случайно сердце России — простая Москва, а не великолепный Самарканд.

До сих пор ни критика, ни публика не знает, как относиться к Николаю Клюеву. Чтó он — экзотическая птица, странный гротеск, только крестьянин — по удивительной случайности пишущий безукоризненные стихи, или провозвестник новой силы, народной культуры?

По выходе его первой книги «Сосен перезвон», я говорил второе; «Братские песни» укрепляют меня в моем мнении. Автор говорит о них в предисловии: «В большинстве они сложены до первой моей книги или в одно время с нею. Не вошли же они в первую книгу, потому что не были записаны мною, а передавались устно или письменно помимо меня»... Именно так и складываются образцы народного творчества, где-нибудь в лесу, на дороге, где нет возможности, да и охоты записывать, отделывать, где можно к удачной строфе приделать неуклюжее окончание, поступиться не только грамматикой, но и размером. Пафос Клюева — все тот же, глубоко религиозный:

Отгул колоколов, то полновесно-четкий,
То дробно-золотой, колдует и пьянит.
Кто этот, в стороне, величественно-кроткий,
В одежде пришлеца, отверженным стоит?

Христос для Клюева — лейтмотив не только поэзии, но и жизни. Это не сектанство, отнюдь, это естественное устремление высокой души к небесному Жениху... Монашество, аскетизм ей противны; она не позволит Марии обидеть кроткую Марфу:

Не оплакано былое,
За любовь не прощено,
Береги, дитя, земное,
Если неба не дано.

Но у нее есть гордое сознание, ставящее ее над повседневностью:

Мы — глашатаи Христа,
Первенцы Адама.

Вступительная статья В. Свенцицкого грешит именно сектантской узостью и бездоказательностью. Вскрывая каждый намек, философски обосновывая каждую метафору, она обесценивает творчество Николая Клюева, сводя его к простому пересказу учения Голгофской церкви.

Первое поколение русских модернистов увлекалось, между прочим, и эстетизмом. Их стихи пестрели красивыми, часто бессодержательными словами, названиями. В них действительно, по словам Бальмонта, «звуки, краски и цветы, ароматы и мечты, все сошлись в согласный хор, все сплелись в один узор». Реакция появилась во втором поколении (у Белого и Блока), но какая-то нерешительная, скоро кончившаяся. Третье поколение пошло в этом направлении до конца. М. Зенкевич и еще больше Владимир Нарбут возненавидели не только бессодержательные красивые слова, но и все красивые слова, не только шаблонное изящество, но и всякое вообще. Их внимание привлекло все подлинно отверженное, слизь, грязь и копоть мира. Но там, где Зенкевич смягчает бесстыдную реальность своих образов дымкой отдаленных времен или отдаленных стран, Владимир Нарбут последователен до конца, хотя, может быть, и не без озорства. Вот, например, начало его стихотворения «Лихая тварь»:

Крепко ломит в поянице,
Тычет шилом в правый бок:
Лесовик кургузый снится

5 Гумилев Н С ПСС В 10 г Т 7

Верткой девке — лоб намок.
Напирает, нагоняет,
Рявкнет, схватит вот-вот-вот:
От онуч сырых воняет
Стойлом, ржавчиной болот и т. д.

Галлюцинирующий реализм!

Показался бы простой кунсткамерой весь этот подбор сильного, земляного, кряжистого словаря, эти малороссийские словечки, неожиданные, иногда нелепые рифмы, грубоватые истории,— если бы не было стихотворения «Гадалка». В нем объяснение мечты поэта, зачарованной и покоренной обступившей ее материей:

Слезливая старуха у окна
Гнусавит мне, распластывая руку:
«Ты век жила и будешь жить — одна,
Но ждет тебя какая-то разлука»...
Вся закоптелая, несметный груз
Годов несущая в спине сутулой —
Она напомнила степную Русь
(Ковыль да таборы), когда взглянула,
И земляное злое ведовство
Прозрачно было так, что я покорно
Без слез, без злобы — приняла его,
Как в осень пашня — вызревшие зерна.

И в каждом стихотворении мы чувствуем различные проявления того же земляного злого ведовства, стихийные и чарующие новой и подлинной пленительностью безобразия.

Охотники побрюзжать утверждают, что в наше время стало очень легко писать стихи. Отчасти они правы, — мы, действительно, переживаем поэтическое Возрождение. На стихи обращено особое внимание, интересоваться ими считается элегантным, и неудивительно, что их появляется все больше и больше... Но писать хорошие стихи теперь так же трудно, как и всегда. Вот хотя бы гр. Петр Бобринский. Его стихи метрически правильны, опрятны по рифмам, довольно образны, но в них нет ни силы, ни умеренности, ни правильного чередования света и тени, всего, что мы привыкли требовать

от стихов, чтобы счесть их поэзией. В малокультурных кругах такую сплошную красивость принято считать эстетизмом. Но ведь это то же, что называть гастрономом человека, поедающего ложкой сахар.

Это опасный признак, и скорее можно простить забавные описки, вроде — «базальтовое ложе из роз», чувства, носимые «под сердцем», «зазубренные латы» или двустишье — «в порыве — боги, гордо мы велели нам оседлать донского жеребца». Все это указывает только на крайнюю молодость автора и удерживает от окончательного приговора.

Перевод Александром Дейчем знаменитой поэмы Уайльда «Сфинкс» бесспорно заслуживает быть отмеченным. Он первый сделан размером подлинника и довольно близок к оригиналу.

Однако у Уайльда «Сфинкс» не только интересно задуманное, но и великолепно исполненное произведение, и как одним из сильнейших средств воздействия на читателя, лучше всего передающим лирическое волнение, поэт пользуется переносом предложения из одной строки в другую. В поэме их несколько, и всякий раз эти переносы знаменуют перелом темы. Переводчик, в погоне за буквой, не заметил этого и дал лишь очень добросовестный пересказ.Следует быть благодарным и за это.

44. АЛЕКСАНДР БЛОК.СОБРАНИЕ СТИХОТВОРЕНИЙ В ТРЕХ КНИГАХ. КНИГА ПЕРВАЯ. СТИХИ О ПРЕКРАСНОЙ ДАМЕ.

Цена 2 руб.

КНИГА ВТОРАЯ. НЕЧАЯННАЯ РАДОСТЬ.

Цена 1 руб. 50 коп.

КНИГА ТРЕТЬЯ. СНЕЖНАЯ НОЧЬ.

Цена 1 руб. 50 коп. Москва. К-во «МУСАГЕТ».

М. КУЗМИН. ОСЕННИЕ ОЗЕРА. ВТОРАЯ КНИГА СТИХОВ.

Москва. К-во «СКОРПИОН». Цена 1 руб. 80 коп.

Обыкновенно поэт отдает людям свои творения. Блок отдает людям самого себя.

Я хочу этим сказать, что в его стихах не только не разрешаются, но даже не намечаются какие-нибудь общие проблемы, литературные, как у

Пушкина, философские, как у Тютчева, или социологические, как у Гюго, и что он просто описывает свою собственную жизнь, которая, на его счастье, так дивно богата внутренней борьбой, катастрофами и озареньями.

«Я не слушаю сказок, я простой человек»,— говорит Пьеро в «Балаганчике», и эти слова хотелось бы видеть эпиграфом ко всем трем книгам стихотворений Блока. И вместе с тем он обладает чисто пушкинской способностью в минутном давать почувствовать вечное, за каждым случайным образом — показать тень гения, блюдущего его судьбу. Я сказал, что это пушкинская способность, и не отрекусь от своих слов. Разве даже «Гавриилиада» не проникнута, пусть странным, но все же религиозным ощущением, больше чем многие пухлые томы разных Слов и Размышлений? Разве альбомные стихи Пушкина не есть священный гимн о таинствах нового Эроса?

О блоковской Прекрасной Даме много гадали — хотели видеть в ней — то Жену, облаченную в Солнце, то Вечную Женственность, то символ России. Но если поверить, что это просто девушка, в которую впервые был влюблен поэт, то мне кажется, ни одно стихотворение в книге не опровергнет этого мнения, а сам образ, сделавшись ближе, станет еще чудеснее и бесконечно выиграет в художественном отношении. Мы поймем, что в этой книге, как в «Новой Жизни» Данте, «Сонетах» Ронсара, «Вертере» Гете и «Цветах Зла» Бодлера, нам явлен новый лик любви; любви, которая хочет ослепительности, питается предчувствиями, верит предзнаменованиям и во всем видит единство, потому что видит только самое себя; любви, которая лишний раз доказывает, что человек — не только усовершенствованная обезьяна. И мы будем на стороне поэта, когда он устами того же Пьеро крикнет обступившим его мистикам: «Вы не обманете меня, это Коломбина, это моя невеста!» Во второй книге Блок как будто впервые оглянулся на окружающий его мир вещей и, оглянувшись, обрадовался несказанно. Отсюда ее название. Но это было началом трагедии. Доверчиво восхищенный миром поэт, забыв разницу между ним и собой, имеющим душу живую, как-то сразу и странно легко принял и полюбил все — и болотного попика, бог знает чем занимающегося в болоте, вряд ли только лечением лягушиных лап, и карлика, удерживающего рукою маятник и тем убивающего ребенка, и чертенят, умоля-

ющих не брать их во Святые Места, и в глубине этого сомнительного царства, как царицу, в шелках и перстнях Незнакомки, Истерию с ее слугой, Алкоголем.

Незнакомка — лейтмотив всей книги. Это обманное обещание материи — доставить совершенное счастье и невозможность, но не чистая и безгласная, как звезды, смысл и правда которых в том, что они недосягаемы,— а дразнящая и зовущая, тревожащая, как луна. Это — русалка города, требующая, чтобы влюбленные в нее отреклись от своей души.

Но поэт с детским сердцем, Блок, не захотел пуститься в такие мировые авантюры. Он предпочел смерть. И половина «Снежной ночи», та, которая раньше составляла «Землю в снегу», заключает в себе постоянную и упорную мысль о смерти, и не о загробном мире, а только о моменте перехода в него. Снежная Маска — это та же Незнакомка, но только отчаявшаяся в своей победе и в раздражении хотящая гибели для ускользающего от нее любовника. И в стихах этого периода слышен не только истерический восторг или истерическая мука, в них уже чувствуется торжественное приближение Духа Музыки, побеждающего демонов. Музыка — это то, что соединяет мир земной и мир бесплотный. Это — душа вещей и тело мысли. В скрипках и колоколах «Ночных часов» (второй половины «Снежной ночи») уже нет истерии, — этот период счастливо пройден поэтом. Все линии четки и тверды, и в то же время ни один образ не очерчен до замкнутости в самом себе, все живы в полном смысле этого слова, все трепетны, зыблются и плывут в «отчизну скрипок запредельных». Слова — как ноты, фразы — как аккорды. И мир, облагороженный музыкой, стал по-человечески прекрасным и чистым — весь, от могилы Данте до линялой занавески над больными геранями. В какие формы дальше выльется поэзия Блока, я думаю, никто не может сказать, и меньше всех он сам.

Поэзия М. Кузмина — «салонная» поэзия по преимуществу,— не то чтобы она не была поэзией подлинной и прекрасной, наоборот, «салонность» дана ей, как некоторое добавление, делающее ее непохожей на других. Она откликнулась на все, что за последние годы волновало петербургские гостиные. Восемнадцатый век под сомовским углом зре-

ния, тридцатые годы, русское раскольничество и все то, что занимало литературные кружки: газэллы, французские баллады, акростихи и стихи на случай. И чувствуется, что все это из первых рук, что автор не следовал за модой, но сам принимал участие в ее творении.

Как и «Сети», первая книга М. Кузмина, «Осенние озера» почти исключительно посвящены любви. Но вместо прежней нежной шутливости и интимности, столь характерных для влюбленности, мы встречаем пылкое красноречие и несколько торжественную серьезность чувственного влечения. Костер разгорелся и из приветного стал величественным. Пусть упоминаются все знакомые места — фотография Буасона, московский «Метрополь»,— читателю ясно, что мечтами поэта владеет лишь один древний образ, мифологический Амур, дивно оживший, «голый отрок в поле ржи», мечущий золотые стрелы. Его, только его угадывает поэт и в модном смокинге, и под форменной треуголкой. Этим и объясняется столь странное в современных стихах повторение слов «лук», «стрелы», «пронзить», «проколоть», что при иных условиях показалось бы нестерпимой риторикой.

Один и тот же Амур с традиционным колчаном слетает к поэту в полдень из золотого облака и сидит с ним в шумливой зале ресторана. И там, и тут — тот же «знакомый лик». Это безумие, да, но у него есть и другое название — поэзия.

Несколько особняком, но в глубоком внутреннем соответствии с целым, стоят в книге отдел восточных газэл — «Венок Весен» и «Духовные Стихи» с «Праздником Пресвятой Богородицы». В первых, овеянных тенью Гафиза, пылкое красноречие чувственности, о котором я говорил выше, счастливо сочеталось с яркими красками восточной природы, базаров и празднеств. М. Кузмин прошел мимо героической поэзии бедуинов и остановился на поэзии их городских последователей и продолжателей, к которой так идут и изысканные ритмы, и жеманная затрудненность оборотов, и пышность словаря. В его русских стихотворениях второе лицо чувственности — ее торжественная серьезность — стала религиозной просветленностью, простой и мудрой вне всякой стилизации. Словно сам поэт молился в приволжских скитах, зажигал лампады пред иконами старинного письма. Он, который во всем чувствует отблеск иного, будь то Бог или Любовь, он имеет право сказать эти победные строки:

Не верю солнцу, что идет к закату,
Не верю лету, что идет на убыль,
Не верю туче, что темнит долину,
И сну не верю — обезьяне смерти,—
Не верю моря лживому отливу,
Цветку не верю, что твердит: «Не любит»!

Среди современных русских поэтов М. Кузмин занимает одно из первых мест. Лишь немногим дана в удел такая изумительная стройность целого при свободном разнообразии частностей; затем, как выразитель взглядов и чувств целого круга людей, объединенных общей культурой и по праву вознесенных на гребне жизни, он — почвенный поэт, и, наконец, его техника, находящаяся в полном развитии, никогда не заслоняет образа, а только окрыляет его.

45. СЕРЕЙ ГОРОДЕЦКИЙ. ИВА.
Изд. «ШИПОВНИК». СПб. 1913. Цена 2 руб.
ВЛ. БЕСТУЖЕВ. ВОЗВРАЩЕНЬЕ.
Изд. «ЦЕХ ПОЭТОВ». СПб. 1913. Цена 1 руб.20 коп.

Большая радость для нас всех Сергей Городецкий. Всего семь лет тому назад появился он в литературе и уже успел сделать столько, что глаза разбегаются. Ряд книг стихов, несколько книг рассказов, стихи и сказки для детей, статьи по вопросам литературы, живописи, теории искусства, переводы, предисловия,— словом, во всех областях, где представляется возможность мыслить и говорить, везде — Сергей Городецкий. Эта безудержность творческих сил, отсутствие колебаний перед выполнением задуманного и единообразие стиля, при самых различных попытках, обличают натуру стремительную и крепкую, вполне достойную героического двадцатого века.

Сергей Городецкий начал как символист, потом объявил себя сторонником мифотворчества, теперь он «акмеист». В «Иве» есть стихи, отмеченные печатью каждого из этих трех периодов. Стихи символические, в которых образ по сравнению с ритмом играет чисто служебную роль,— слабее других. Прикоснувшийся к глубинам славянства, Сергей Городецкий чувствует, что мера стиха есть не

стопа, а — образ, как в русских песнях и былинах, и как бы ни было сильно переживание, глубока мысль, они не могут стать материалом поэтического творенья, пока не облеклись в живую и осязательную плоть самоценного и дееспособного образа. Отсюда — бледность и вялость его символических попыток, потому что теперь символизм просто литературная школа, к тому же закончившая круг своего развития, а не голос на пути в Дамаск, как это было для первых символистов...

Мифотворческий период Сергея Городецкого весьма многознаменателен, и прежде всего потому, что поэт впал в ошибку, думая, что мифотворчество — естественный выход из символизма, тогда как оно есть решительный от него уход. Миф — это самодовлеющий образ, имеющий свое имя, развивающийся при внутреннем соответствии с самим собою,— а что может быть ненавистнее для символистов, видящих в образе только намек на «великое безликое», на хаос, Нирвану, пустоту? Поэтому метод символический неприложим к мифотворчеству. Срыв Сергея Городецкого показал нам это. Его «Виринеи» (интересно задуманные, глубоко прочувствованные, благодаря импрессионизму изложения и отсутствию перспективы) — только рассказ о событиях, а не сами события, и мы можем только доверять, что все было так, как рассказывает поэт, а не верить в это.

Мечтающий о мифе Сергей Городецкий понял, что ему необходима иная школа, более суровая и плодотворная, и обратился к акмеизму. Акмеизм (от слова акме — расцвет всех духовных и физических сил) в сущности и есть мифотворчество. Потому что, что же, если не мифы, будет создавать поэт, отказавшийся и от преувеличений, свойственных юности, и от бескрылой старческой умеренности, равномерно напрягающий все силы своего духа, принимающий слово во всем его объеме, и в музыкальном, и в живописном, и в идейном,— требующий, чтобы каждое создание было микрокосмом. Критика не раз отмечала у символистов преобладание подлежащего над сказуемым. Акмеизм нашел это сказуемое в логически музыкальном, непрерывном, на протяжении всего стихотворения, развитии образа-идеи.

«Странники», «Нищая», «Волк» являются представителями мужской стихии акмеизма в стихах Сергея Городецкого, цикл «Пытая



С.М. Городецкий

Жизнь» — женской. Мне кажется, последняя — ближе поэту. Потому что, несмотря на великолепный задор и лапидарность выражений, в стихах первой категории, в них есть какая-то мягкость и нежная задумчивость, что лучше всего определяет сам автор.

...Как будто звуки все любовные
И ласковые все слова.

Вл. Бестужев начинал свою поэтическую деятельность вместе с ранними русскими символистами, и только в этом году вышла его первая книга. В этом, да и во многом другом, он напоминает Ю. Балтрушайтиса. Однако Балтрушайтис как-никак принимал участие в жизни своего кружка, и его голос звучал, хотя и негромко, в общем хоре символистов. При чтении же стихов Вл. Бестужева возникает досадное чувство, словно узнал что-нибудь хорошее слишком поздно, когда оно уже не нужно.

Первое и бесспорное достоинство стихов Вл. Бестужева в их певучести. Кажется, поэта больше всего пленяют переливы гласных, ускорения и замедления ритма, и он совершенно не обращает внимания ни на что другое. Попробуем, например, разобрать следующее стихотворение, одно из лучших в книге:

Ты слышишь, как в реке холодной
Поет незвучная вода,—
Она бежит струей свободной
И не устанет никогда.

И мы вечернею порою,
Едва померкнет небосклон,
Отходим к вечному покою,—
И в тишину, и в мирный сон;

И усыпительно, и сладко
Поет незвучная вода,—
Что сон ночной, что сумрак краткий —
Не навсегда, не навсегда...

Если отделять понятие реки от понятия воды, то эпитет «холодный» может быть применим только к последней; эпитет «свободный» по отношению к слову «струя» ничего не говорит нашему воображению; так же бесполезно сообщение, что вода «не устанет никогда», потому что никто в этом и не думает сомневаться. Затем, во второй строфе многократный вид сказуемого доказывает, что разговор идет о сне, тогда как под «вечным покоем» принято подразумевать смерть. Слово «тишина» лишено силы и значения (вспомним хотя бы «Молчание» Эдгара По), потому что, какая же это тишина, если слышно, как поет вода. «Сумрак краткий не навсегда» — плеоназм. Четыре «и» подряд в двух строках (восьмой и девятой) неприятны для слуха. И, в конце концов, во всем стихотворении сказано очень мало. Все эти ошибки характерны и для других стихов Вл. Бестужева. Стремящиеся скрыть бедность мысли и образа ходульностью тем и выражений, составленные из неверно употребленных клише, эти стихи тем не менее «поют» и поэтому не могут быть выброшены из поэзии.

46. ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ. ЗЕРКАЛО ТЕНЕЙ.

Изд. «СКОРПИОН». Москва. 1912.

Несмотря на то, что Валерий Брюсов был одним из первых русских символистов, он сохранил во всей полноте свое значение и до наших дней, по-своему, но глубоко отзываясь на все, что волновало общество последние десятилетия. И в то же время его творчество представляется нам тем, что современные французы называют «oeuvre», т. е. законченным, как поэма, единым при кажущемся разнообразии. Полное обладание техникой делает из него мэтра русского стиха. Его можно не любить, но читать и даже изучать его должно.

В «Зеркале теней» не найти метода катастрофичности, когда поэт вкладывает в одно стихотворенье всю силу своего горения, все окончательное своих прозрений. Его прелесть в зрелости мысли, точности выражений и уверенности, с какой поэт подходит к своим образам.

47. К.БАЛЬМОНТ. ЗАРЕВО ЗОРЬ.

Изд. ГРИФ. Москва. 1912. Цена 1 руб.

К. Бальмонт по праву считается одним из лучших русских поэтов. Порывистый, увлекающийся и увлекающий, он обогатил русскую поэзию целым рядом новых чувств, образов и мыслей. Брошенные им девизы продолжают жить до сих пор.

В своих последних книгах К. Бальмонт находится в том же кругу переживаний, что десять лет тому назад. Опыт этих лет прошел мимо него. «Зарево зорь» выгодно выделяется среди его последних книг отсутствием мудрствованья, как в стихе, так и в переживаниях, и радует прежним зорким вниманием к природе.

48. М. КУЗМИН. ОСЕННИЕ ОЗЕРА.

Изд. СКОРПИОН. Москва. 1912. Цена 1 руб. 80 коп.

В стихах М. Кузмина слышны то манерность французского классицизма, то нежная настойчивость сонетов Шекспира, то легкость и оживление старых итальянских песенок, то величавые колокола русских духовных стихов. Но его по-современному чуткая душа придает этим старым темам новую свежесть и очарование. Его всегдашняя тема любовь, и он настолько сроднился с ней, воспринял ее сущность, такую земную и такую небесную, что в его стихах совершенно естественны переходы от житейских мелочей к мистическому восторгу. Эти переходы — главная характерность его поэзии. Кроме того, он любит трудные строфы и размеры, в
10 которых вполне проявляется его власть над стихом.

«Осенние озера», не давая сравнительно ничего нового после его первой книги, «Сетей», продолжают и углубляют найденные прежде образы и приемы.

49. Ю. БАЛТРУШАЙТИС. ГОРНАЯ ТРОПА.

Изд. СКОРПИОН. Москва. 1912. Цена 1 руб. 25 коп.

Ю. Балтрушайтис пишет и печатает уже давно, но первая его книга появилась лишь в прошлом году, а вторая последовала вслед за первой. Между ними почти лет разницы.

Все творчество поэта выдержано по своей равномерной, часто раздражающей отвлеченности. Он смотрит на мир глазами сомнабулы, и все вещи проходят мимо него, не задевая его и не волнуя. Гораздо больше он любит отвлеченные понятия и часто находит для них эпитеты верные и певучие. Его стих, простой и точный, прекрасно передает холодное волнение поэта. Творчество Ю. Балтрушайтиса вряд ли характерно для поэзии наших дней, но, как одиночка, он ценен и интересен.

50. БОРИС ГУРЕВИЧ. ВЕЧНО ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ. КНИГА КОСМИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ.
СПб. Цена 2 руб.
АЛЕКСАНДР ТИНЯКОВ (ОДИНОКИЙ). NAVIS NIGRA*. КНИГА СТИХОВ.
К-во «ГРИФ». Москва. 1912. Цена 75 коп.
НИК. ЖИВОТОВ. ЮЖНЫЕ ЦВЕТЫ. СТИХОТВОРЕНИЯ. КНИГА ВТОРАЯ.
1912. Цена 1 руб.
БРОНИСЛАВ КУДИШ. ЛУННЫЕ НАПЕВЫ.
Москва. 1912. Цена 60 коп.
МИХ. ЛЕВИН. JUVENILIA**. СТИХИ. ХАРЬКОВ.
1912. Цена 60 коп.

В современную нам литературную эпоху, когда символизм проник в толпу и перестал удовлетворять святую жажду нового, появились толпы мародеров, производящие шум и треск и мечтающие поцарствовать хоть один день. Григорий Новицкий, за ним эго-футуристы выпустили манифесты, высокопарной безграмотностью превосходящие даже афиши провинциальных кинематографов. Из этой толпы следует выделить Бориса Гуревича (хотя отнюдь не за его манифест и стихи), потому что он искренно увлекается своими теориями и его невежество — невежество ученое. Разрабатываемое им учение «сциенцизма» — только вульгаризация идей Ренэ Гиля, уже доказавших свою несостоятельность. В

---

* Черный корабль (*лат.*)
** Юношеское (*лат.*)

погоне за темами, взятыми из области науки, Борис Гуревич имеет в виду не живого, божественно-загадочного современного человека, а какого-то отвлеченного, среднего, для которого Дантом окажется поэт, заменивший ощущение Бога знанием точных наук. Разумеется, такая мечта только пережиток увлечения позитивизмом шестидесятых — семидесятых годов прошлого столетия; но характерно, что даже эпигоны нигилизма надеются произвести переворот в искусстве. Неужели в символизме не было ничего, что прозвучало бы для них, как «руки прочь»? Борис Гуревич не заслуживает большего внимания как поэт, чем как теоретик. Его стихи несамостоятельны, вялы, многословны и нередко безграмотны.

Хорошие стихи талантливого Александра Тинякова (Одинокого), известного читателям по «Весам», «Перевалу» и «Аполлону», очень проигрывают в книге. Прежде казалось, что они на периферии творчества поэта, что они только вариации каких-то других, нечитаных, полно заключающих его мечту, теперь мы видим, что этой мечты нет и что блеск их — не алмазный блеск, а стеклянный.

Главное в них — это темы, но не те, неизбежные, которые вырастают из глубин духа, а случайные, найденные на стороне. Поэтому и сами стихотворения ощущаешь как всегдашних детей вчерашнего дня. Александр Тиняков — ученик Брюсова, но как прав был Андрей Белый, говоря, что брюсовские доспехи раздавят хилых интеллигентов, пожелавших их надеть. Тиняков — один из раздавленных.

Первая книга Ник. Животова «Клочья Нервов» многих заинтересовала смелостью выдумок и какой-то крепостью, сквозящей в необыкновенно небрежном исполнении. На него возлагались надежды, как на поэта, могущего упорным трудом достичь значительной высоты. Надежд этих Ник. Животов не оправдал, доказательство этому — «Южные Цветы». Все мы знаем, что тонкий вкус — понятие весьма растяжимое и во всяком случае не самое ценное в поэте, но полное отсутствие вкуса делает окончательно неприемлемой книгу Ник. Животова. Оно обескрыливает его мысли и словно язвами проказы покрывает его образы. Никогда еще, кажется, мне не приходилось читать более грубой книги стихов.

51. СЕРГЕЙ ГОРОДЕЦКИЙ. ИВА.
Изд. «ШИПОВНИК». СПб. 1913. Цена 2 руб.

Сергея Городецкого невозможно воспринимать только как поэта. Читая его стихи, невольно думаешь больше чем о них, о сильной и страстной и вместе с тем по-славянскому нежной, чистой и певучей душе человека, о том расцвете всех духовных и физических сил, который за последнее время начинают обозначать словом «акмеизм». Гордость без высокомерия и нежность без слезливости, из этих элементов сплетается творчество Городецкого. По форме его стихи во многом напоминают нам уже пройденный поэтом этап символизма. Если стиль писателя есть взаимодействие между его внутренним законом и законами языка и стихосложения, то Сергей Городецкий вместе с символистами отдает явное предпочтение первому, подобно тому, как парнасцы — второму, тогда, как акмеизм требует синтетических достижений. Но, бесспорно, Сергей Городецкий уже на пути к освобождению от последнего, что связывает его с символизмом.

52. М.ЗЕНКЕВИЧ. ДИКАЯ ПОРФИРА.
Изд. ЦЕХА ПОЭТОВ. СПб. 1912. Цена 90 коп.

«Дикая порфира» — прекрасное начало для поэта. В ней есть все: твердость и разнообразие ритмов, верность и смелость стиля, чувство композиции, новые и глубокие темы. И все же это только начало, потому что все эти качества еще не доведены до того предела, когда просто поэт делается большим поэтом. В частности, для Зенкевича характерно многообещающее адамистическое стремленье называть каждую вещь по имени, словно лаская ее. И сильный темперамент влечет его к большим темам, ко всему стихийному в природе или в истории. Что это влеченье не книжное, доказывает лучше всего честность поэта по отношению к его теме, честность, не позволяющая ему становиться на ходули или злоупотреблять интуицией. Именно потому, что у него есть своя вера, он говорит только то, во что верит, и ни слова больше. Однако временами его пуританизм заходит слишком далеко, и, вытравляя в своих стихах красивость, он иногда пренебрегает и красотой.

53. СЕРГЕЙ АУСЛЕНДЕР. РАССКАЗЫ. КНИГА ВТОРАЯ.
Изд. АПОЛЛОН. СПб. 1912.

Вторая книга Сергея Ауслендера значительно разнится от первой, и не только как переход от юношески угловатых и намеренно примитивных вариаций на темы итальянских новелл к творению ярких образов и подлинно-драматических положений, но и по стилю, который есть ключ ко всякому творчеству. Прежний, напряженный при всем своем стремлении к простоте, тщательно выписывающий подробности и затушевывающий переходы настроения, заменился теперешним, твердым и гибким, внимательно отмечающим все перипетии темы и радостно в себе уверенным. Сергей Ауслендер — писатель-архитектор, ценящий в сочетании слов не красочные эффекты, не музыкальный ритм или лирическое волнение, а чистоту линий и гармоническое равновесие частностей, подчиненных одной идее. Его учителями были Растрелли, Гваренги и другие создатели дивных дворцов и храмов столь любимого им Петербурга.

Больше чем кто-нибудь другой из русских писателей Сергей Ауслендер петербуржец. Он чувствует свой город и рождающимся, весь из свай и стропил, по воле Петра, и трогательно-наивным двадцатых годов, и современным, подтянутым и великолепным. Его герои тоже петербуржцы, все эти блестящие гвардейские офицеры, томные застенчивые юноши и милые глупенькие девушки; и, конечно, только в Петербурге с ними могут случаться такие неожиданные и загадочные приключения. Даже в тех рассказах, где действие происходит в деревне, невольно хочешь видеть скорее пригороды Петербурга, Царское Село, Гатчину или Петергоф с их парками и озерами. В своем ощущении пленительной таинственности нашей столицы Сергей Ауслендер идет прямо от Пушкина, и в этом доказательство долговечности его произведений. Как прием, ему особенно удается обрисовка второстепенных действующих лиц. Чопорный барон из «Ночного принца», армянин Карапет, не то колдун, не то сводник из «Ставки князя Матвея» и, конечно, являющийся в «Пасторали» томный писатель Башилов, от 10 до 11 изучающий французских поэтов, от 11 до 12 — греческих, потом английских,— все они надолго врезываются в память.

Сергей Ауслендер знает это, и в «Филимоновом дне» главный герой только на несколько мгновений появляется в рассказе, а дальше образ его растет уже сам собой.

Сергей Ауслендер молод, мы вправе ожидать от него многого, но уже и теперь он стоит в первых рядах новых беллетристов, счастливо соединяя занимательность рассказа с требованиями искусства.

54. М. КУЗМИН. ОСЕННИЕ ОЗЕРА. ВТОРАЯ КНИГА СТИХОВ.

Москва. Изд. «СКОРПИОН». 1912 г. 1 руб. 80 коп.

Стихи М. Кузмина, может быть, лучше, чем чьи-нибудь другие, показывают, что русская поэзия навек попрощалась с кустарным способом производства и стала искусством трудным и высоким, как в былые дни своего расцвета. М. Кузмин поэт безусловно, даже в старом смысле этого слова. Его слова искренни, переживания глубоки, образы рождаются свободно, и во всем чувствуется лирическая настроенность сильной и нежной души. Но он, кроме того, и мастер, требующий, чтобы стих звенел, был новым, точным и содержательным. Разные силы владеют душой М. Кузмина, в мире красоты у него много любимцев: и Счастливая Аравия, вечная родина романических грез, где плещут фонтаны, качаются пальмы, и чернобородые, величественные шейхи, глядя на танцующих отроков, едят шербет и сочиняют сладкозвучные стихи; и XVIII век — век маскарадов, кружев и шелка, с томным началом романов и неожиданно фривольной развязкой; и золотой сумрак заволжских скитов; и наша повседневность — катанье на острова, сиденье в ресторанах, визиты и весь «дух мелочей прелестных и воздушных». И повсюду М. Кузмин ищет любви, одной любви. Кажется, целый мир заключается для него в одном этом слове. Это — Амур со стрелами и колчаном, светлый ангел, куст благоухающих роз. В плоть и кровь М. Кузмина вошло прозренье Данте, что любовь движет солнце и другие светила.

Острый критик, талантливый беллетрист, интересный композитор, М. Кузмин все-таки прежде всего поэт. И его стихи, насыщенные культурой многих стран и эпох, связанные между собой единым стройным миросозерцанием, отточенные и поющие, долго будут радовать всех, любящих поэзию.

55. ОРЛЫ НАД ПРОПАСТЬЮ. ПРЕДЗИМНИЙ АЛЬМАНАХ.
Изд. «ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГЛАШАТАЙ». 1912 г.

Альманах «Орлы над пропастью» является последним выступлением группы эго-футуристов. В программной статье «Первый год эгофутуризма» находим, среди других, следующие изречения: «(для нас) Державиным стал Пушкин», «об опровержении говорить не приходится. Ясно, что г. Ф. М. Достоевский был неправ, говоря вышеприведенное». «Вообще эго-футурист фундаментируется на Интуиции», и т. д.

Рассмотрим творчество адептов этого нового направления. Федор Сологуб, которым открывается альманах, дал самое дурное из всех своих стихотворений. Валерий Брюсов, в сонете «Игорю Северянину», предсказывает этому последнему: «и скоро у ног своих весь мир увидишь ты!» Сам Игорь Северянин находит, что «пора популярить изыски, огимнив эксцесс в вирэле!» А. Скалдин рабски подражает Юрию Верховскому. А. Куприн поместил письмо к издателю альманаха г. Игнатьеву, в котором высказывает сожаление, что не мог попасть на поэзо-концерт. Некоторое недоумение возбуждает статья г. Казанского, где «Poesia»*, издающаяся в Милане, названа римским футур-журналом и где перечисляются предтечи эго-футуризма: Фофанов, Лохвицкая, Уайльд и Бодлер. Кроме того, на обложке напечатаны стихотворения еще четырех поэтов. Обо всех можно сказать одно: вульгарность и безграмотность переносимы лишь тогда, когда они не мнят себя утонченностью и гениальностью.

56. НАСЛЕДИЕ СИМВОЛИЗМА И АКМЕИЗМ

Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает. И то, что символические произведения уже почти не появляются, а если и появляются, то крайне слабые даже с точки зрения символизма, и то, что все чаще и чаще раздаются голоса в пользу пересмотра еще так недавно бесспорных ценностей и репутаций, и то, что появились футуристы, эго-футуристы и прочие гиены, всегда следующие за львом*. На смену символизма идет новое направ-

* Пусть не подумает читатель, что этой фразой я ставлю крест над всеми крайними устремлениями современного искусства. В одной из ближайших книжек «Аполлона» их разбору и оценке будет посвящена особая статья. (Прим. Гумилева — *Ред.*)

ление, как бы оно ни назвалось, акмеизм ли (от слова ακμή — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора), или адамизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь),— во всяком случае требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме. Однако, чтобы это течение утвердило себя во всей полноте и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом.

Французский символизм, родоначальник всего символизма как школы, выдвинул на передний план чисто литературные задачи: свободный стих, более своеобразный и зыбкий слог, метафору, вознесенную превыше всего, и пресловутую «теорию соответствий». Последнее выдает с головой его не романскую и, следовательно, не национальную, наносную почву. Романский дух слишком любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию; эта же символическая слиянность всех образов и вещей, изменчивость их облика, могла родиться только в туманной мгле германских лесов. Мистик сказал бы, что символизм во Франции был прямым последствием Седана. Но наряду с этим он вскрыл во французской литературе аристократическую жажду редкого и трудно-достижимого и таким образом спас ее от угрожавшего ей вульгарного натурализма.

Мы, русские, не можем не считаться с французским символизмом, хотя бы уже потому, что новое течение, о котором я говорил выше, отдает решительное предпочтение романскому духу перед германским. Подобно тому как французы искали новый, более свободный стих, акмеисты стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов, более, чем когда-либо, свободной перестановкой ударений, и уже есть стихотворения, написанные по вновь продуманной силлабической системе стихосложения. Головокружительность символических метафор приучила их к смелым поворотам мысли; зыбкость слов, к которым они прислушались, побудила искать в живой народной речи новых — с более устойчивым содержанием; и светлая ирония, не подрывающая корней нашей веры,— ирония, которая не могла не проявляться хоть изредка у романских писателей,— стала теперь на место той безнадежной, немецкой

серьезности, которую так возлелеяли наши символисты. Наконец, высоко ценя символистов за то, что они указали нам на значение в искусстве символа, мы не согласны приносить ему в жертву прочих способов поэтического воздействия и ищем их полной согласованности. Этим мы отвечаем на вопрос о сравнительной «прекрасной трудности» двух течений: акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню. А один из принципов нового направления — всегда идти по линии наибольшего сопротивления.

Германский символизм в лице своих родоначальников Ницше и Ибсена выдвигал вопрос о роли человека в мироздании, индивидуума в обществе и разрешал его, находя какую-нибудь объективную цель или догмат, которым должно было служить. В этом сказывалось, что германский символизм не чувствует самоценности каждого явления, не нуждающейся ни в каком оправдании извне. Для нас иерархия в мире явлений — только удельный вес каждого из них, причем вес ничтожнейшего все-таки неизмеримо больше отсутствия веса, небытия, и поэтому перед лицом небытия — все явления братья.

Мы не решились бы заставить атом поклониться Богу, если бы это не было в его природе. Но, ощущая себя явлениями среди явлений, мы становимся причастны мировому ритму, принимаем все воздействия на нас и в свою очередь воздействуем сами. Наш долг, наша воля, наше счастье и наша трагедия — ежечасно угадывать то, чем будет следующий час для нас, для нашего дела, для всего мира, и торопить его приближение. И как высшая награда, ни на миг не останавливая нашего внимания, грезится нам образ последнего часа, который не наступит никогда. Бунтовать же во имя иных условий бытия здесь, где есть смерть, так же странно, как узнику ломать стену, когда перед ним — открытая дверь. Здесь этика становится эстетикой, расширяясь до области последней. Здесь индивидуализм в высшем своем напряжении творит общественность. Здесь Бог становится Богом Живым, потому что человек почувствовал себя достойным такого Бога. Здесь смерть — занавес, отделяющий нас, актеров, от зрителей, и во вдохновении игры мы презираем трусливое заглядывание — что будет дальше? Как адамисты, мы немного лесные звери и во всяком случае не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению. Но тут время говорить русскому символизму.

Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он братался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом. Некоторые его искания в этом направлении почти приближались к созданию мифа. И он вправе спросить идущее ему на смену течение, только ли звериными добродетелями оно может похвастать и какое у него отношение к непознаваемому. Первое, что на такой вопрос может ответить акмеизм, будет указанием на то, что непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать. Второе — что все попытки в этом направлении — нецеломудренны. Вся красота, все священное значение звезд в том, что они бесконечно далеки от земли и ни с какими успехами авиации не станут ближе. Бедность воображения обнаружит тот, кто эволюцию личности будет представлять себе всегда в условиях времени и пространства. Как можем мы вспоминать наши прежние существования (если это не явно литературный прием), когда мы были в бездне, где мириады иных возможностей бытия, о которых мы ничего не знаем, кроме того, что они существуют? Ведь каждая из них отрицается нашим бытием и в свою очередь отрицает его. Детски-мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания, — вот то, что нам дает неведомое. Франсуа Виллон, спрашивая, где теперь прекраснейшие дамы древности, отвечает сам себе горестным восклицанием:

...Mais oú sont les neiges d'antan!

И это сильнее дает нам почувствовать нездешнее, чем целые томы рассуждений, на какой стороне луны находятся души усопших... Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма. Это не значит, чтобы он отвергал для себя право изображать душу в те моменты, когда она дрожит, приближаясь к иному; но тогда она должна только содрогаться. Разумеется, познание Бога, прекрасная дама Теология, останется на своем престоле, но ни ее низводить до степени литературы, ни литературу поднимать в ее алмазный холод акмеисты не хотят. Что же касается ангелов, демонов, стихийных и прочих духов, то они входят в состав материала художников и не должны больше земной тяжестью перевешивать другие взятые им образы.

Всякое направление испытывает влюбленность к тем или иным творцам и эпохам. Дорогие могилы связывают людей больше всего. В кругах,

близких к акмеизму, чаще всего произносятся имена Шекспира, Рабле, Виллона и Теофиля Готье. Подбор этих имен не произволен. Каждое из них — краеугольный камень для здания акмеизма, высокое напряжение той или иной его стихии. Шекспир показал нам внутренний мир человека, Рабле — тело и его радости, мудрую физиологичность, Виллон поведал нам о жизни, нимало не сомневающейся в самой себе, хотя знающей все, — и Бога, и порок, и смерть, и бессмертие, Теофиль Готье для этой жизни нашел
120 в искусстве достойные одежды безупречных форм. Соединить в себе эти четыре момента — вот та мечта, которая объединяет сейчас между собою людей, так смело назвавших себя акмеистами.

57. ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ. НЕЖНАЯ ТАЙНА. λεπτόν.
Изд. «ОРЫ». СПб. 1912. Цена 1 руб. 25 коп.

«Нежная тайна», может быть, лучшая из книг Вячеслава Иванова. Первая часть занята почти исключительно описанием картин природы, которые наводят поэта на глубокие и сериозные размышления. Полная связность при массе подробностей — их отличительное свойство. Пейзажам В. Иванова должно быть отведено первое место среди пейзажей символистов. Во второй части собраны полные грации и нежного остроумия стихотворения на случай. Книга написана необычным для В. Иванова простым и прекрасным языком, отчего всегдашние его темы только выигрывают в значительности.

58. Я. ЛЮБЯР. ПРОТИВОРЕЧИЯ. КН. 2-я. МЫ, БЕЗУМНЫЕ...
СПб. 1912. Цена 60 коп.

Стихи Я. Любяра обнаруживают поэта бедного образами, неспособного к обобщениям, но зато имеющего бесспорное достоинство — всегда напряженную мысль, бескрылую, но и не расплывающуюся в лиризме. Острый взгляд на мир, но мир остается тем же самым. Над книгой не вздохнешь, не задумаешься, но считаться с ней в своих размышлениях все-таки будешь. Очень портят ее неумелая версификация и ряд стилистических оплошностей.

---

* Лепта — букв.: мелкая монета в Древней Греции; посильный вклад (*лат.*)

59. АНТОЛОГИЯ СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ. ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ ПЕРЕРАБОТАЛ И ДОПОЛНИЛ Ф.М.САМОНЕНКО.

Киев. 1912.

Киевская «Антология» бесспорно лучшее имеющееся у нас руководство для ознакомления с той полосой русской поэзии, которая царила в эпоху «Весов». Отдел иностранной поэзии слабее, потому что составитель, рабски следуя взглядам тех же «Весов», повторил их ошибки, теперь уже всеми признанные, и не постарался дополнить их пропуски.

Указанием недостатков этой в общем приятной книги я и займусь, чтобы читатель мог пользоваться ею, не рискуя попасть впросак.

В американском отделе характерно, но в то же время и прискорбно отсутствие Лонгфелло, кстати не раз переведенного на русский язык. В английском отделе нет ни Китса, ни Стивенсона, ни Теннисона, ни Браунинга, и в то же время есть гораздо более ранний поэт — Блейк.

Во французском отделе новая поэзия начата Бодлером, вопреки установившейся традиции начинать ее Теофилем Готье; полно представлены только «проклятые» и совсем нет молодых, даже таких определившихся, как Вильдрак или Жюль Ромэн. В итальянском отделе из последователей триады Кардуччи, Пасколи, д'Аннунцио есть только последний.

Русский отдел очень богат (58 имен), но и очень невыдержан. Как можно было помещать г. Животова, если не нашлось места для Георгия Чулкова, Зенкевича, Мандельштама, Лившица! Стражеву и Федорову отведено столько же места, сколько Анненскому и Случевскому, Рославлеву — столько же, сколько Кузмину, и больше чем Городецкому. Все эти промахи непростительны для такого издания, каким хочет быть «Антология».

К этому нельзя не добавить, что многие поэты представлены далеко не самыми характерными своими и лучшими вещами. Так, например, среди стихов Эдгара По мы не находим «Аннабель Ли» и «Улялюм» (обе прекрасно переведены Бальмонтом); есть рассказ Жана Мореаса, и нет ни одного стихотворения периода созданной им «романской школы». Городецкий представлен почти исключительно стихами из «Яри».

Наконец, окончательно недопустимым является нашедшее себе место в этой книге сокращение стихотворении без всяких о том оговорок.

60. ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ. НЕЖНАЯ ТАЙНА. λεπτόν.

Изд. «ОРЫ». СПб. Цена 1 руб. 25 коп.

ВАДИМ ГАДНЕР. ОТ ЖИЗНИ К ЖИЗНИ. ИЗДАНИЕ АЛЬЦИОНА.

Москва. Цена 1 руб. 50 коп.

А. СКАЛДИН. СТИХОТВОРЕНИЯ.

Изд. «ОРЫ». СПб. Цена 1 руб.

АЛЕКСАНДР РОСЛАВЛЕВ. ЦЕВНИЦА.

Изд. СОЮЗ. СПб. Цена 1 руб.

Я. ЛЮБЯР. ПРОТИВОРЕЧЬЯ (ТРИ ТОМА).

СПб. Цена каждого тома 60 к.

ВСЕВОЛОД КУРДЮМОВ. ПУДРЕНОЕ СЕРДЦЕ.

СПб. Цена 75 коп.

ВАДИМ ШЕРШЕНЕВИЧ.CARMINA.

Москва. Цега 1 руб. 25 коп.

Много поэтов побывало в рядах символистов, многие были горды, нося это название, но в настоящее время только двое остались при знамени, лишь двоим вручены ключи русского символизма. Эти двое — Вячеслав Иванов и Федор Сологуб.

Вячеслав Иванов — поэт молодой, т. е. далеко еще не прошедший всех путей своего развития, но пути эти перестали быть показательными для русской поэзии, они нужны и радостны только для самого поэта. Для других у него все те же лозунги, несомненно истинные, но, увы, общеизвестные:

...Отвергший Голубя ступень
В ползучих наречется Змиях...

. . . .

...Как двойственна душа магнита,
Так Плоти Страсть с Могилой слита,
С Рожденьем — Скорбь.

И, наконец, как высшее постижение:

...Тайна — нежна.

Совершенно очевидно, что дело не в лозунгах, а в пафосе и во всем сопутствующем ему складе души. Действительно, надо признать, что ни в одной книге своей Вячеслав Иванов не поднимался еще на такие высоты. Стих его приобрел силу уверенности и стремительности, образы — четкость и красочность, композиция — ясность и прекрасную простоту. На каждой странице чувствуется, что имеешь дело с большим поэтом, достигшим полного расцвета своих сил. Но как далек этот индивидуальный, одинокий расцвет от того равновесия всех способностей духа, которое теперь грезится многим... Между Вячеславом Ивановым и акмеизмом пропасть, которую не заполнить никакому таланту.

Вадим Гарднер, при всей неопытности, отличающей молодых поэтов, написал прелестную книгу легких стихов. Конечно, еще вопрос, может ли подлинная поэзия быть легкой и не есть ли это легкость только кажущаяся, но Вадим Гарднер этого вопроса себе не ставит. Он вполне поверил словам музы:

Ты оттого мне любезен, что с нежного, ясного детства
Предан цветам и мечте, ты с ручейками дружил.

Но стыдливая мечтательность для поэта таит многие опасности. Гарднер не избежал ни одной из них. Порой он водянист, порой слащав, порой высокопарен и чаще всего развязен. И страшно за талантливого поэта, что он может навсегда остаться дилетантом.

А. Скалдин в своих стихах — двойник Вячеслава Иванова, бедный, захудалый двойник. Старательно и безрадостно подбирает он ритмы, образы и темы мэтра и складывает их, как какие-нибудь кубики. Это не ученичество, иногда столь полезное. Настоящий ученик всегда приходит к учителю со своим содержанием, в его видимой покорности всегда виден задор будущего освобождения. Безволие и дряблость стихов А. Скалдина — дурной признак. В книге нет ничего (не считать же подражательную способность?), что заставило бы поверить в него как в поэта. Но он недурной версификатор и подсмотрел кое-что в лаборатории Вячеслава Иванова.

У стихов Сергея Соловьева есть два крупные недостатка: они преднамеренны, а потому не разнообразны; и эта преднамеренность родилась из очень бедной фантазии. Схемы завладели Сергеем Соловьевым: то он разбирает историю своего рода и мечтает создать синтез из путаницы культур и сословий, то совершенно схоластически сводит новую русскую культуру к трем началам и тоже думает вывести из этого будущий русский Ренессанс. Такое стремление во что бы то ни стало подвести всему итоги путем математически-точного сложения не есть ли доказательство, что поэт отвергает значительность нашего времени и совсем не доверяет будущему? Ведь это тот же пресловутый мистический анархизм, вера в близкий конец света. Отсюда для поэзии результаты крайне плачевные: то упражнения на исторические и мифологические темы, то неловкое наивничанье «под» старых поэтов. Талантливый поэт, автор многих прекрасных строф и стихотворений, своей новой книгой Сергей Соловьев разочаровывает верящих в него.

Александр Рославлев давно перестал считаться в рядах поэтов. Лет шесть, семь тому назад на него возлагались кое-какие надежды, думали, что, пройдя период ученичества, он найдет самого себя. Но вскоре выяснилось, что это ученичество было только грубое и бестолковое захватывание чужих приемов, тем, мыслей, переживаний. Так же обстоит дело и теперь. Новые книги Александра Рославлева, не имея свежести начала, пугают своей «поэзиеподобностью». «Цевница» отличается только тем, что в ней больше плохих стихотворений.

Я. Любяр, дебютирующий сразу тремя книжками, многословен больше, чем это приличествует поэту. Ведь радость поэзии именно в том, чтобы сказать одной, двумя строками то, на что прозаику понадобилась бы целая страница. Этого Я. Любяр не знает, как не знает и большинства самых элементарных законов стихосложения. В иногда певучих, чаще топорных стихах он, не стесняясь ничем, рассказывает все, что думает и чувствует. К счастью для него и для читателя, мысли эти остры и часто хорошо серьезны, чувства глубоки и своеобразны. Отсутствие подражательности делает книгу еще интереснее. Хотелось бы, чтобы Я. Любяр поскорее усвоил технику поэзии и стал настоящим поэтом, а не только заманчивым обещанием.

«Пудреное сердце» Всеволода Курдюмова — одна из самых неприятных книг сезона, уже потому, что она крайне характерна для того бесшабашного эстетического снобизма, который за последнее время находит все больше и больше последователей и почитателей. В ней бесцеремонное обращение с русским языком даже не пытается прикрыться флагом какой-нибудь из новых школ, производящих опыты в этом направлении, иногда очень рискованные. В ней, как и в первой книге, актерские трюки «под занавес». В тех местах, где поэт думает подражать Кузмину, его неловкость доходит до крайних пределов. И страннее всего то, что они современны, эти стихи, они по плечу и должны нравиться посетителям кинематографов, запоздалым гимназистам и... всем около одиннадцати часов вечера гуляющим по Невскому. Но разве для «них» существует литература?

Прекрасное впечатление производит книга Вадима Шершеневича. Выработанный стих (редкие шероховатости едва дают себя чувствовать), непритязательный, но выверенный стиль, интересные построения заставляют радоваться его стихам. Он умеет повернуть строфу, не подпадая под ее власть. Изысканные рифмы у него не перевешивают строки. В эйдолологии (системе образов) он ученик Александра Блока, иногда более покорный, чем это хотелось бы видеть. Но уже проглядывает в его стихах стремление к четкости и договоренности как бунт против настроений раннего немецкого романтизма в русской поэзии. Мне кажется, идя по этому пути, он может воплотить многое из того ценного, что уже брезжит в «Carmina». И, может быть, тогда только он освободится от устаревшей литературности, которая иногда холодит его лучшие стихи.

61. САДОК СУДЕЙ II.
Изд. «ЖУРАВЛЬ». СПб. Б.О.Г.

Кружок писателей, объединившихся для издания этого сборника, невольно внушает к себе доверие, как и несомненной своей революционностью в области слова, так и отсутствием мелкого хулиганства. Главное внимание он уделяет пересмотру стилистических проблем и стремится вернуть слову ту крепость и свежесть, которая утеряна им от

долгого употребления. К сожалению, в погоне за стилем упускаются из виду требования ритмики и композиции, и таким образом произведения не имеют той цельности, которая сделала бы их значительными.

Подбор авторов не вполне удачен. В. Маяковский имеет много общего с эго-футуристами. Елена Гуро приближается к Борису Зайцеву и нео-импрессионистам. Дешевая красивость Б. Лившица иногда неприятна. Самыми интересными и сильными можно назвать В. Хлебникова и Николая Бурлюка.

62.

Франсис Вьеле-Грифэн родился в Норфольке (Сев.<еро>-Амер-<иканские> Соед.<иненные> Штаты) в 1864 г.

В ранней молодости он попал во Францию, где и остался навсегда. Впервые его стихи появились в печати в 1885 г., и с тех пор вплоть до нашего времени каждые два или три года появляется новый сборник его стихов. Прозы он никогда не писал, за исключением предисловий-манифестов, столь характерных для эпохи символизма.

Как символист, Вьеле-Грифэн задумал создать из всех своих произведений одно целое, то, что французы называют oeuvre*, в котором он явился бы провозвестником какой-нибудь одной философской идеи. Такое самоограничение не могло не отразиться на его творчестве, лишив его прекрасной неожиданности, но оно же придало ему ясную стройность и убедительность точно выраженной мысли. Вот что пишет о нем тонкий критик, Танкред де Визан:

«История стихов Вьеле-Грифэна совпадает с историей его мысли... Под различными формами в них воплощена одна и та же мысль: идея жизни или творческой деятельности. В этом Грифэн поистине сын своего века... Никогда человек не почувствовал так сильно вместе с Ницше необходимость превзойти самого себя, творить новые ценности».

Любовь к жизни выражается у Грифэна любовью к мгновению и к природе. Он сознательно отвергает искусство парнасцев, как искусство для вечности, настаивая на праве каждого мига быть запечатленным в

* произведение (*франц.*)

его убегающем, ему одному свойственном, ритме. Тут опять-таки на него оказал влияние Ницше с своей идеей о вечном возвращении.

Природу он любит могучей и требовательной любовью. Она в его поэмах не только пейзаж, но такое же действующее лицо, как и люди, может быть даже более дорогое для поэта. Никогда он не скажет просто «дерево», но назовет его по имени — буком, каштаном или сикоморой. Одна ночь у него не похожа на другую, и для каждой он в изобилии находит характеризующие только ее одну слова. Действие в его стихах меняется совершенно в зависимости от того, происходит ли оно осенью или весной. Подобно художникам-импрессионистам, к которым он вообще очень близок по приемам, он не знает черного цвета и теневых сторон жизни, признаваясь, что для него «светлы все тени». По словам Реми де Гурмона, «с ним присоединяются к радостям обыкновенной и простой жизни, к мирным желаниям, к вере в красоту, к непобедимой молодости природы».

Он многим обязан народной поэзии, но не черпает ее богатства беззастенчивой рукой, а находит возможность говорить ее голосом о своем, пережитом. Его роль в создании свободного стиха во Франции очень значительна; в его руках этот стих становится не только гибким и певучим, с неожиданным перезвоном рифм и ассонансов, но и выразителем тех тайных оттенков мысли, которые не передашь в словах. Его «Кавалькада Изольды», печатаемая здесь, столь же чистый образчик символической поэмы, как «Атта Троль» Гейне — поэмы романтической. В ней действие не приурочено ни к какой определенной стране или эпохе. Всякий, самый невинный реализм, сколько-нибудь резкие повороты мысли или неожиданные образы вытравлены совершенно. Зато поэт широко пользуется способами иррационального воздействия на читателя, из которых главнейший — чередование различных звуковых моментов в разных частях поэмы: пение Изольды в ее саду, старик в шумной сумятице порта, веселые скачки по бесконечной дороге, женский голос во мраке, шелест нивы накануне жатвы.

Закончим опять словами Реми де Гурмона, который является в наше время наиболее влиятельным критиком на французском Парнасе: «С Франсисом Вьеле-Грифэном пришло что-то новое во французскую поэзию».

63.

В книгоиздательстве «Скорпион» вышла на первый взгляд загадочная книга — «Стихи Нелли» с посвящением Валерия Брюсова. Нелли слово несклоняемое, и не знаешь, поставлено оно в родительном или дательном падеже. Один критик подумал даже, что это стихи Брюсова, но последний письмом в редакцию отказался от них.

Поэтический подвиг этой книги — у каждой книги стихов есть свой подвиг — задуман глубоко и своеобразно: каждый образ — все равно, мечты или действительности,— воспринять с галюцинирующей ясностью, почувствовать в нем абсолютную его ценность, не этическую, а эстетическую. Пристрастие к материальной культуре заставляет поэта забывать разницу между временным и вечным, потому что и время, и вечность он хочет воспринимать, как мгновение. Круг поляны для него тот же персидский ковер, синие стрекозы подобны маленьким монопланам. Что ему за дело, что стрекозы порхали еще тогда, когда не было не только моноплана, но и человека, что круг поляны увидит гибель всего живого и сделанного руками,— он любит жизнь, а не мир, каприз и ошибки своего сознания, а не законы бытия объектов. Это бытие он ощущает крайне слабо, люди и вещи для него не более значительны и действенны, чем абстракции. В свои объятия он принимает не женщину, а «чужую восторженность» и «страсти порыв» покоит на холодных руках. Когда я читаю эти строки, мне невольно вспоминается традиционный образ матери, качающей вместо мертвого ребенка куклу или полено...

Но большая, непоправимая ошибка заложена в основу каждой трагической судьбы, и поэт сознает ее, горько восклицая: «Магия ваша пустой декорацией зыблется»... И почти на каждой странице этой книги чувствуется дверь в другой, настоящий мир, куда так хорошо убежать от неосторожно пригретых, развязных кошмаров повседневности: от тахты кавказской, графа из «Эльдорадо», бокала ирруа... Поэт из репортера превращается в творца истинной реальности, истинной, потому что вечно творимой, в шекспировского Просперо:

Там зыблются пальмы покорно,
Беззвучно журчат ручейки;
Там зебры, со шкурой узорной,
Копытом взметают пески.

Там ангелы, крылья раскинув,
Чтоб пасть перед Господом ниц,
Глядят на слонов-исполинов,
На малых причудливых птиц.
Там вечный Адам, пробужденный
От странного, сладкого сна,
На Еву глядит, изумленный,
И их разговор — тишина...

Книга «Стихи Нелли» напоминает мне «Золотой горшок» Гофмана. Как в последнем все эффекты построены на противопоставлении мещанского житья немецкого городка огненным образам восточных преданий, так и здесь сопоставлено снобическое любование красивостями городской жизни с великолепием творений «Вечного Адама», пробужденного от сна. В упрек русскому поэту можно поставить только несвязанность этих двух мотивов: они никак не вытекают один из другого, и поэт, соблазненный желанием благословить решительно все, вместо мужских твердых «да» и «нет», говорит обоим нерешительное «да».

О «Громокипящем кубке», поэзах Игоря Северянина, писалось и говорилось уже много. Сологуб дал к ним очень непринужденное предисловие, Брюсов хвалил их в «Русской Мысли», где полагалось бы их бранить.

Книга действительно в высшей степени характерна, прямо культурное событие. Уже давно русское общество разбилось на людей книги и людей газеты, не имевших между собой почти никаких точек соприкосновения. Первые жили в мире тысячелетних образов и идей, говорили мало, зная, какую ответственность приходится нести за каждое слово, проверяли свои чувства, боясь предать идею, любили как Данте, умирали как Сократы, и, по мнению вторых, наверное, были похожи на барсуков... Вторые, юркие и хлопотливые, врезались в самую гущу современной жизни, читали вечерние газеты, говорили о любви со своим парикмахером, о бриллиантине со своей возлюбленной, пользовались только готовыми фразами или какими-то интимными словечками, слушая которые каждый непосвященный испытывал определенное чувство неловкости. Первые брились у вторых, заказывали им

сапоги, обращались с официальными бумагами или выдавали им векселя, но никогда о них не думали и никак их не называли. Словом, отношения были те же, как между римлянами и германцами накануне великого переселения народов.

И вдруг — о, это «вдруг» здесь действительно необходимо — новые римляне, люди книги, услышали юношески-звонкий и могучий голос настоящего поэта, на волапюке людей газеты говорящего доселе неведомые «основы» их странного бытия. Игорь Северянин — действительно поэт, и к тому же поэт новый. Что он поэт — доказывает богатство его ритмов, обилие образов, устойчивость композиции, свои, и остро пережитые, темы. Нов он тем, что первый из всех поэтов он настоял на праве поэта быть искренним до вульгарности.

Спешу оговориться. Его вульгарность является таковой только для людей книги. Когда он хочет «восторженно славить рейхстаг и Бастилию, кокотку и схимника, порывность и сон», люди газеты не видят в этом ничего неестественного. О рейхстаге они читают ежедневно, с кокотками водят знакомство, о порывности и сне говорят охотно, катаясь с барышнями на велосипеде. Для Северянина Гете славен не сам по себе, а благодаря... Амбруазу Тома, которого он так и называет «прославитель Гете». Для него «Державиным стал Пушкин», и в то же время он сам — «гений Игорь Северянин». Что же, может быть, он прав. Пушкин не печатается в уличных листках, Гете в беспримесном виде мало доступен провинциальной сцене... Пусть за всеми «новаторскими» мнениями Игоря Северянина слышен твердый голос Козьмы Пруткова, но ведь для людей газеты и Козьма Прутков нисколько не комичен, недаром кто-то из них принял всерьез «Вампуку».

Другое лицо Игоря Северянина тоже нам уже знакомо. Как не узнать радости гимназисток — «писем» Апухтина — хотя бы в этих строках:

Не может быть, вы лжете мне, мечты!
Ты не сумел забыть меня в разлуке...
Я вспомнила, когда, в приливе муки,
Ты письма сжечь хотел мои... сжечь!., ты!..

или в этих:

...Ребенок умирал. Писала мать.
И вы, как мать, пошли на голос муки,
Забыв, что ни искусству, ни науке
Власть не дана у смерти отнимать.

Опять-таки поэт прав: многих такие стихи трогают до слез, а что они стоят вне искусства своей дешевой театральностью, это не важно. Для того-то и основан вселенский эго-футуризм, чтобы расширить границы искусства...

Повторяю, все это очень серьезно. Мы присутствуем при новом вторжении варваров, сильных своею талантливостью и ужасных своею небрезгливостью. Только будущее покажет, «германцы» ли это или... гунны, от которых не останется и следа.

Виктор Хлебников еще не выпускал своих стихов отдельной книгой. Но он много сотрудничал в изданиях Гилеи, Студии Импрессионистов и т. п., так что о нем уже можно говорить, как о поэте вполне определившемся. Его творчество распадается на три части: теоретические исследования в области стиля и иллюстрация к ним, поэтическое творчество и шуточные стихи. К сожалению, границы между ними проведены крайне небрежно, и часто прекрасное стихотворение портится примесью неожиданной и неловкой шутки или еще далеко не продуманными словообразованиями.

Очень чувствуя корни слов, Виктор Хлебников намеренно пренебрегает флексиями, иногда отбрасывая их совсем, иногда изменяя до неузнаваемости. Он верит, что каждая гласная заключает в себе не только действие, но и его направление: таким образом, бык — тот, кто ударяет, бок — то, во что ударяют; бобр — то, за чем охотятся, бабр (тигр) — тот, кто охотится и т. д.

Взяв корень слова и приставляя к нему произвольные флексии, он создает новые слова: так, от корня «сме» он производит смехачи, смеево, смеюнчики, смеянствовать и т. д. Он мечтает о простейшем языке из одних предлогов, которые указывают направление движения. Такие его стихотворения, как «Смехачи», «Перевертень», «Черный Любирь», являются в значительной мере словарем такого возможного языка.

6 Гумилев Н С ПСС В 10 т Т 7

Как поэт, Виктор Хлебников заклинательно любит природу. Он никогда не доволен тем, что есть. Его олень превращается в плотоядного зверя, он видит, как на «вернисаже» оживают мертвые птицы на шляпах дам, как с людей спадают одежды и превращаются — шерстяные в овец, льняные в голубые цветочки льна.

Он любит и умеет говорить о давно прошедших временах, пользоваться их образами. Например, его первобытный человек рассказывает:

...Что было со мной
Недавней порой?
Зверь, с ревом гаркая,
(Страшный прыжок,
Дыханье жаркое)
Лицо ожог.
Гибель какая!
Дыханье дикое,
Глазами сверкая,
Морда великая...
Но нож мой спас,
Не то я погиб.
На этот раз
Был след ушиб.

И в ритмах, и в путанице синтаксиса так и видишь испуганного дикаря, слышишь его взволнованные речи...

Несколько наивный шовинизм дал много ценного поэзии Хлебникова. Он ощущает Россию как азиатскую страну (хотя и не приглашает ее учиться мудрости у татар), утверждает ее самобытность и борется с европейскими веяниями. Многие его строки кажутся обрывками какого-то большого, никогда не написанного эпоса:

Мы водяному деду стаей,
Шутя, почешем с смехом пятки.
Его семья простая —
Была у нас на святки.



Велимир Хлебников (В.В. Хлебников)

Слабее всего его шутки, которые производят впечатление не смеха, а конвульсий. А шутит он часто и всегда некстати. Когда любовник Юноны называет ее «тетенька милая», когда кто-то говорит — «от восторга выпала моя челюсть», грустно за поэта.

В общем В. Хлебников нашел свой путь и, идя по нему, он может сделаться поэтом значительным. Тем печальнее видеть, какую шумиху подняли вокруг его творчества, как заимствуют у него не его достижения, а его срывы, которых, увы, слишком много. Ему самому еще надо много учиться, хотя бы только у самого себя, и те, кто раздувает его неокрепшее дарование, рискуют, что оно в конце концов лопнет.

«Камень» О. Мандельштама — первая книга поэта, печатающегося уже давно. В книге есть стихи, помеченные 1909 годом. Несмотря на это, всех стихотворений десятка два. Это объясняется тем, что поэт сравнительно недавно перешел из символического лагеря в акмеистический) и отнесся с усугубленной строгостью к своим прежним стихам, выбирая из них только то, что действительно ценно. Таким образом, книга его распадается на два резко разграниченных отдела: до 1912 года и после него.

В первом общесимволические достоинства и недостатки, но и там уже поэт силен и своеобразен. Хрупкость вполне выверенных ритмов, чутье к стилю, несколько кружевная композиция — есть в полной мере и в его первых стихах. В этих стихах свойственные всем юным поэтам усталость, пессимизм и разочарование, рождающие у других только ненужные пробы пера, у О. Мандельштама кристаллизуются в поэтическую идею-образ: в Музыку с большой буквы. Ради идеи Музыки он согласен предать мир.—

Останься пеной, Афродита,
И слово в музыку вернись...

отказаться от природы —

И над лесом вечереющим
Стала медная луна;
Отчего так мало музыки
И такая тишина?

и даже от поэзии —

Отчего душа так певуча,
И так мало милых имен,
И мгновенный ритм — только случай,
Неожиданный Аквилон?

Но поэт не может долго жить отрицанием мира, а поэт с горячим сердцем и деятельной любовью не захочет образов, на которые нельзя посмотреть и к которым нельзя прикоснуться ласкающей рукой. Уже на странице 14 своей книги О. Мандельштам делает важное признание: «Нет, не луна, а светлый циферблат сияет мне...» Этим он открыл двери в свою поэзию для всех явлений жизни, живущих во времени, а не только в вечности или мгновении: для казино на дюнах, царскосельского парада, ресторанного сброда, похорон лютеранина. С чисто южной страстностью полюбил он северную пристойность и даже просто суровость обыкновенной жизни. Он в восторге от того «тайного страха», который внушает ему «карета с мощами фрейлины седой, что возвращается домой»; одной и той же любовью он любит «правоведа, широким жестом запахивающего шинель», и Россию, которая «чудовищна — как броненосец в доке — отдыхает тяжело». В похоронах лютеранина ему нравится более всего, что «был взор слезой приличной затуманен, и сдержанно колокола звонили». Я не припомню никого, кто бы так полно вытравил в себе романтика, не затронув в то же время поэта.

Эта же любовь ко всему живому и прочному приводит О. Мандельштама к архитектуре. Здания он любит так же, как другие поэты любят горы или море. Он подробно описывает их, находит параллели между ними и собой, на основании их линий строит мировые теории. Мне кажется, это самый удачный подход к модной теперь проблеме урбанизма.

С символическими увлечениями О. Мандельштама покончено навсегда, и, как эпитафия над ними, звучат эти строки:

И гораздо лучше бреда
Воспаленной головы
Звезды, трезвая беседа,
Ветер западный с Невы.

О «Первой пристани», книге стихов гр. Василия Комаровского, вышедшей в начале этой осени, до сих пор я нашел только одну рецензию, поверхностную и недоброжелательную. Книга, очевидно, не имела успеха, и это возбуждает горькие мысли. Как наша критика, столь снисходительная ко всем без разбору, торжествующая все юбилеи, поощряющая все новшества, так дружно отвернулась от этой книги не обещаний (их появилось так много неисполненных), а достижений десятилетней творческой работы несомненного поэта?

Гр. Василий Комаровский не заставляет нас следить за этой работой. Всего шесть, семь стихотворений ранних и слабых показывают нам, какой путь он прошел, чтобы достичь глубины и значительности его теперешних мысли и формы. Все стихи с 1909 года — уже стихи мастера, хотя отнюдь не учителя. Учителем гр. Комаровский, по всей вероятности, не будет никогда, самый характер его творчества, одинокого и скупого, помешает ему в этом. Под многими стихотворениями стоит подпись «Царское Село», под другими она угадывается. И этим разгадывается многое. Маленький городок, затерянный среди огромных парков с колоннами, арками, дворцами, павильонами и лебедями на светлых озерах, городок, освященный памятью Пушкина, Жуковского и за последнее время Иннокентия Анненского, захватил поэта, и он нам дал не только специально царскосельский пейзаж, но и царскосельский круг идей.

Где лики медные Тиверия и Суллы
Напоминают мне угрюмые разгулы,
С последним запахом последней резеды,
Осенний тяжкий дым вошел во все сады,
Повсюду замутил золоченые блики.
И черных лебедей испуганные крики
У серых берегов открыли тонкий лед,
Над дрожью новою темно-лиловых вод...

Читая эти строки, вспоминаешь, и радостно вспоминаешь, Анри де Ренье и И. Анненского. Близость по духу еще не есть ученичество. И самая мысль, столь блестяще осуществленная,— слить эстетическую наблюдательность французского поэта с нервным лиризмом русского —

указывает на творческую самостоятельность гр. Комаровского. Кроме того, в его стихах сильна хотя и мало еще проявившаяся, но уже обладающая властью зачаровывать любовь к Византии или, вернее, к византийской идее. Конечно, о ней говорит он в этих строках:

...Почила Мать. Где перелетом жадным
Слетали сны на брачный кипарис —
Она струилась в Царстве Семиградном
В зияньи ледяных и темных риз!

В первом отделе собраны лиро-пейзажные стихотворения, очень «царскосельские», хотя и приписанные иногда по капризу автора к другим местам.

Во втором отделе — лиро-эпические стихи, веселое блуждание по векам и странам. Рим в трех сонетах, опять Византия, Возрождение и прелестная «Песнь служанки», конечно, немецкой, с почтарем на высоких козлах, Фихте и господином бароном. В этих стихах радует задор и точное, хотя совсем не археологическое, знание мелочей быта.

Третий отдел — «Итальянские впечатления» — менее значителен, чем предыдущие, хотя, может быть, совершеннее в ритмическом отношении.

Два перевода в четвертом отделе — бодлеровского «Путешествия» и знаменитой «Оды к греческой вазе» Китса — очень неточны и страдают какой-то разнузданностью синтаксиса, хотя сделаны с большим подъемом.

Вышедшая в этом году в количестве ста нумерованных экземпляров вакхическая драма Иннокентия Анненского «Фамира кифаред» — после «Кипарисового Ларца» самая значительная книга покойного поэта. Она является продолжением и завершением его более ранних попыток возродить античность, вроде «Иксиона», «Меланиппы Философа», «Лаодамии» и замечательного по глубине и новизне высказываемых там мыслей трактата «Античный миф в современной французской поэзии». Иннокентий Анненский, весь порыв, весь трепетание, был одинаково далек как и от мысли Возрождения, что свет не впереди, а позади нас, т. е. у древних греков, так и от современного желания помародерствовать в этом чужом и прекрасном мире, пользуясь готовыми идеями и звучными

собственными именами. Он глубоко чувствует миф, как извечно существующее положение или, вернее, отношение между двумя непреходящими единицами, связанное с открывшей его эпохой только очень поверхностно. Лишь хороший вкус да стремление к прекрасной трудности (о ней, между прочим, он говорит в упомянутом выше трактате), помешали ему создавать на канве мифа символически-аллегорические драмы. Он ни за что не хотел покинуть существующего, с его ярким, образным языком и нюансами психологии, ради унылой отвлеченности, но для трактовки мифа ему был необходим налет необычности, и он достигал его, причудливо соединяя античность с современностью. Его персонажи взяты из античного мира, они не делают ничего, что не было бы свойственно их эпохе, но их разговоры, за исключением общепоэтической повышенности (драма написана в 1906 году), остро современны. Конечно, мы не знаем, как говорили древние греки, язык их поэтов — не разговорный язык, но все же нельзя поверить, чтобы в их словах звучали отголоски Бальмонта и Верлена. Иннокентий Анненский делает это вполне сознательно, даже как будто с вызовом, что доказывается и его анахронизмами, вроде знаменитой скрипки Аполлона. В «Фамире кифареде» — два музыкальные мотива, разделенные, но необходимые друг другу: история самого Фамиры и фон, на котором она разыгрывается, хоры то безумных мэнад, то веселых сатиров. Остов истории таков: «сын фракийского царя Филаммона и нимфы Аргиопы, Фамира или Фамирид,— прославился своей игрой на кифаре; его надменность дошла до того, что он вызвал на состязание муз, но был побежден и в наказание лишен поэтического дара». И. Анненский осложняет эту схему внезапной любовью нимфы к своему сыну и рисует последнего мечтателем, чуждым любви и все-таки погибающим в сетях влюбленной в него женщины. Рок является в образе блистательно равнодушной музы Эвтерпы, о которой одно из действующих лиц говорит:

Надменная — когда меж нас проходит,
Рукою подбирает платье. Пальцы
И кольца хороши на розовых у ней
И тонких пальцах — только, верно, руки
Холодные — и всё глядит на них
С улыбкою она — уж так довольна...

Фамира выжигает себе углем глаза и идет выпрашивать подаяния, преступная мать, превращенная в птицу, сопровождает его в скитаниях и вытаскивает жребии из уже бесполезной кифары. Они идут, словно с похмелья, а позади все звучит, еще слышнее в воспоминаниях, торжествующий и томный клич мэнад:

Эвий, о бог, разними наш круг,
  О, Дионис!
Видишь, как, томно сомлев, повис
Обруч из жарких, из белых рук,
  О, Дионис!

«Жемчужные светила» Федора Сологуба, являющиеся тринадцатым томом его собрания сочинений, содержат избранные стихи за тридцать лет поэтической деятельности. Для историка литературы они являются бесценным пособием, так полно, так ярко отразились в них все смены приемов, настроений и тем русской поэзии. Тут и несколько слащавая просветленность восьмидесятых годов, и застенчивый эстетизм девяностых, потом оправдание зла, политика, богоискательство, проблемы пола и, наконец, мягкая ирония мудреца мира сего. Как большой поэт, Сологуб очень чуток к настроениям толпы и, нисколько не подлаживаясь к ней, живет тем же темпом жизни, чем и объясняется его вполне заслуженная популярность. Кроме того, он новатор, и если это часто мешает его стихам быть совершенными, то они зато выигрывают в пронзительности, с которой они ударяют по сердцам.

В этой его книге есть несколько новых стихотворений, которые навсегда останутся в самых строгих, самых избранных антологиях русской поэзии: «Красота Иосифа», «Опять ночная тишина», «Светлый дом мой все выше» и «Зелень тусклая олив» — самые значительные.

64.

Поэт стал великолепным орга́ном, гудящим и смутно волнующим сердца, но когда мы хотели узнать, кому звучат его Te Deum, мы останавливались изумленные. Увы, оказывается, он играл нам все те же песенки, которые нам опостылели еще со времен Ламартина, его темами бывали то роковые герои Марлинского, то травки, то звезды,

столь любимые английскими иллюстраторами. Великолепная инструментовка придала им на миг кажущуюся убедительность, захотелось по призыву Блока с «ни с кем не сравнимым отлететь в голубые края», но вдруг стало ясно, что тайна Незнакомки в ее дактилических окончаниях и больше ни в чем. Символисты использовали все музыкальные возможности слова, показали, как одно и то же слово в разных звуковых сочетаниях значит иное, но доказать, что это иное и есть подлинное значение данного слова, а не одна из его возможностей, не смогли. Мало того, исследуя слово в одном музыкальном направлении, они забыли и стилистику, и композицию, или, вернее, попытались и их подчинить законам музыкального развитья. В их стихотворениях отсутствует последовательное смешение планов переднего и заднего; при помощи чрезмерно развитой метафоры, гиперметафоры, сказал бы я, человек с исключительной легкостью подменяется звездой, звезда какой-нибудь идеей и т. д. Откуда ж бы им, всецело подчиненным временному искусству музыки, знать о пространственных законах пластического восприятия! Чтобы не быть голословным, я прочту и разберу три символические стихотворения, напечатанные в 1914 г. Иванов, Гиппиус, Сологуб <пробел в рукописи>

Тот же интерес к форме, и даже больше к особенностям, к уродливым возможностям формы, выказали футуристы. Они остро подметили, что мы вполне сроднились с тем, что каждое сочетание слогов что-нибудь значит, и на этом построили ряд прелюбопытных фокусов, над которыми стоит подумать занимающимся экспериментальной психологией. Как палку в муравейник, они втискивали в наше сознанье совсем новые, ничего не значащие слова, или старое слово, произвольно изменяя, или, наконец, старое слово в совершенно нелогичной связи с другими. И, как муравьи в разрытом муравейнике, наши мысли хлопочут, чтобы как-нибудь осознать эту новизну, каким-нибудь содержаньем наполнить эту пустоту. Таким образом мы знакомимся с могучей силой каждого слова, поставленного необычно, и можем извлечь отсюда много поучительного для изучения стилистики.

Примеры — <пробел в рукописи>

Таким образом, мы видим, что символисты рассмотрели музыкальные возможности слова, футуристы — его психологические. Но изобразительных возможностей ряда слов никто из них не разбирал, и это сделали акмеисты.

Для того, чтобы это было понятнее, я объясню, что я подразумеваю под ритмом мысли: наше сознанье переходит с предмета на предмет, или на разные фазисы предмета, не непрерывно, а скачками. Опытные ораторы это знают и потому перемежают свою речь вставными эпизодами, которые легко опустить, не повредив целому. У поэзии есть другие средства, потому что наше поэтическое восприятие допускает созерцание предмета и в движении (временном), и в неподвижности.

65. СЕРГЕЙ ГОРОДЕЦКИЙ. ЦВЕТУЩИЙ ПОСОХ.

СПб. Изд. ГРЯДУЩИЙ ДЕНЬ. Цена 1 руб.

АННА АХМАТОВА. ЧЕТКИ.

СПб. Изд. ГИПЕРБОРЕЙ. 1914 г. Цена 1 руб. 25 коп.

ПАВЕЛ РАДИМОВ. ЗЕМНАЯ РИЗА.

Казань. 1914 г. Цена 1 руб.

ГЕОРГИЙ ИВАНОВ. ГОРНИЦА.

СПб. Изд. ГИПЕРБОРЕЙ. 1914 г.

ВЛАДИСЛАВ ХОДАСЕВИЧ. СЧАСТЛИВЫЙ ДОМИК.

Москва. Изд. АЛЬЦИОНА. 1914 г. Цена 1 руб.

JEAN CHUZEVILLE. ANTHOLOGIE DES POÈTES RUSSES.

Paris. ED. CRÈS. PRIX 3 fr. 50.* *

Поворотный пункт в творчестве поэта Сергея Городецкого — «Цветущий посох». Обладатель неиссякаемой певучей силы (и в этом отношении сравнимый только с Бальмонтом), носитель духа веселого и легкокрылого, охотно дерзающего и не задумывающегося о своих выражениях, словом, кудрявый певец из русских песен, он, наконец, нашел путь для определения своих возможностей, известные нормы, дающие его таланту расти и крепнуть. Правда, благодаря этому теряется прежний его образ, образ забавника и причудника, «перебирателя струнок -

* Жан Шюзевиль. Антология русских поэтов (*фран.*)

струн», иногда гусельных, чаще балалаечных, но теперь мы можем ждать от его произведений прочности и красоты, достижимых только при соединении трех условий: глубокого бессознательного порыва, строгого его осознания и могучей воли при его воплощении.

Об этом же говорится и в авторском предисловии к сборнику: «...будучи именно акмеистом, я был, по мере сил, прост, прям и честен в затуманенных символизмом и необычайно от природы ломких отношениях между вещью и словом. Ни преувеличений, ни распространительных толкований, ни небоскребного осмысливания я не хотел совсем употреблять. И мир от этого вовсе не утратил своей прекрасной сложности, не сделался плоским».

«Цветущий посох» всецело состоит из восьмистиший, формы, впервые разработанной во Франции Мореасом. Она удобна тем, что дает возможность поэту запечатлеть самые мимолетные мысли и ощущения, которым никогда бы не выкристаллизоваться в настоящее стихотворение. Сборник таких «восьмерок» дает впечатление очень непринужденного дневника, и за ним так легко увидеть лицо самого поэта, услышать интонацию его голоса.

Правда, было бы возможно иное отношение к своей задаче: у многих идей есть антиподы, настолько им противоположные, что даже не угадываешь возможности синтеза. Их сопоставление в двух строфах восьмерки вызвало бы один из самых ярких поэтических эффектов — удивление. Но для этого бы пришлось вскрывать сложные антиномии сознания, опять почувствовать мир опасным и чуть-чуть враждебным, а Сергей Городецкий уже нашел возможность благословить все; это деятельное любование — лучшее открытие нашего молодого века.

Господи, сколько прекрасного
В мире всезвездном Твоем...

восклицает он, но, как акмеист, изображает не прекрасное, а свое ощущение от него. Да и что прекрасно само по себе или что никогда не может быть прекрасным? В том-то и ошибка эстетов, что они ищут оснований для радостного любования в объекте, а не в субъекте. Ужас, боль, позор прекрасны и дороги потому, что так неразрывно связаны со всезвездным миром и нашим творческим овладеванием всего. Когда любишь жизнь, как любовницу, в минуту ласк не различаешь, где кончается боль и начинается радость, знаешь только, что не хочешь иного.

Как жизнь любимая проклята,
Какое горькое вино
Мне в чаше кованого злата
Рукой прекрасною дано!

Но пью, не ведая соблазна:
Ужели зверь небытия
Протянет лапой безобразной
Мне ковш медового питья?

«Как! воскликнут многие, поэт отказывается от веры в загробную жизнь с райскими кущами, ангелами и бессмертием?» Да. отвечу я, и он истинный поэт: райские кущи даны ему здесь на земле, он чувствует присутствие ангелов в минуты вдохновенного труда, а бессмертие... только поэты, да еще, пожалуй, их самые внимательные читатели знают, как растяжимо наше восприятие времени и какие чудеса таит оно для умеющих им управлять! Сказал же Анненский, что «бесконечность только миг, дробимый молнией мученья». Вечность и миг — это уже не временные понятия и поэтому могут восприниматься в любой промежуток времени; все зависит от синтез<ир>ующего подъема созерцания.

Все на земле и все доступно человеку:

Ой, сосны красные, ой, звоны зарные,
Служите вечерю братам!
Подайте, Сирины, ключи янтарные
К золоторжавым воротам.

У «Цветущего посоха» много недостатков, может быть, больше, чем позволено в наши дни для книги поэта с именем. Сергей Городецкий чаще рассказывает, чем показывает, есть восьмерки очень несделанные, есть и совсем пустые; есть ритмические недочеты — шестистопный ямб без цезуры после третьего слога, тот же шестистопный ямб, затесавшийся среди пятистопных; не редки общемодернистические клише. Но ощущения, создавшие эту книгу, новы и победительны, и в эйдологическом отношении она является ценным и крайне своевременным вкладом в поэзию.

В «Четках» Анны Ахматовой, наоборот, эйдологическая сторона продумана меньше всего. Поэтесса не «выдумала себя», не поставила, чтобы объединить свои переживания, в центре их какой-нибудь внешний факт, не обращается к чему-нибудь известному или понятному ей одной, и в этом ее отличие от символистов; но, с другой стороны, ее темы часто не исчерпываются пределами данного стихотворения, многое в них кажется необоснованным, потому что недосказано. Как у большинства молодых поэтов, у Анны Ахматовой часто встречаются слова: боль, тоска, смерть. Этот столь естественный и потому прекрасный юношеский пессимизм до сих пор был достоянием «проб пера» и, кажется, в стихах Ахматовой впервые получил свое место в поэзии. Я думаю, каждый удивлялся, как велика в молодости способность и охота страдать. Законы и предметы реального мира вдруг становятся на место прежних, насквозь пронизанных мечтою, в исполнение которой верил: поэт не может не видеть, что они самодовлеюще прекрасны, и не умеет осмыслить себя среди них, согласовать ритм своего духа с их ритмом. Но сила жизни и любви в нем так сильна, что он начинает любить самое свое сиротство, постигает красоту боли и смерти. Позднее, когда его духу, усталому быть все в одном и том же положении, начнет являться «нечаянная радость», он почувствует, что человек может радостно воспринять все стороны мира, и из гадкого утенка, каким он был до сих пор в своих собственных глазах, он станет лебедем, как в сказке Андерсена.

Людям, которым не суждено дойти до такого превращения, или людям, обладающим кошачьей памятью, привязывающейся ко всем пройденным этапам духа, книга Ахматовой покажется волнующей и дорогой. В ней обретает голос ряд немых до сих пор существований,— женщины влюбленные, лукавые, мечтающие и восторженные говорят, наконец, своим подлинным и в то же время художественно-убедительным языком. Та связь с миром, о которой я говорил выше и которая является уделом каждого подлинного поэта, Ахматовой почти достигнута, потому что она знает радость созерцания внешнего и умеет передавать нам эту радость.

Плотно сомкнуты губы сухие,
Жарко пламя трех тысяч свечей.
Так лежала княжна Евдокия
На сапфирной душистой парче.



Г.В. Иванов

И, согнувшись, бесслезно молилась
Ей о слепеньком мальчике мать,
И кликуша без голоса билась,
Воздух силясь губами поймать.
А пришедший из южного края
Черноглазый, горбатый старик,
Словно к двери небесного рая,
К потемневшей ступеньке приник.

Тут я перехожу к самому значительному в поэзии Ахматовой, к ее стилистике: она почти никогда не объясняет, она показывает. Достигается это и выбором образов, очень продуманным и своеобразным, но главное — их подробной разработкой. Эпитеты, определяющие ценность предмета (как-то: красивый, безобразный, счастливый, несчастный и т. д.), встречаются редко. Эта ценность внушается описанием образа и взаимоотношением образов. У Ахматовой для этого много приемов. Укажу некоторые: сопоставление прилагательного, определяющего цвет, с прилагательным, определяющим форму:

...И густо плющ темно-зеленый
Завил высокое окно.

или:

...Там малиновое солнце
Над лохматым сизым дымом...

повторение в двух соседних строках, удваивающее наше внимание к образу:

...Расскажи, как тебя целуют,
Расскажи, как целуешь ты.

или:

...В снежных ветках черных галок,
Черных галок приюти .

претворение прилагательного в существительное:

...Оркестр веселое играет...

и т. д.

Цветовых определений очень много в стихах Ахматовой, и чаще всего для желтого и серого, до сих пор самых редких в поэзии. И, может быть, как подтверждение неслучайности этого ее вкуса, большинство эпитетов подчеркивает именно бедность и неяркость предмета: «протертый коврик, стоптанные каблуки, выцветший флаг» и т. д. Ахматовой, чтобы полюбить мир, нужно видеть его милым и простым.

Ритмика Ахматовой служит могучим подспорьем ее стилистике. Пэоны и паузы помогают ей выделять самые нужные слова в строке, и я не нашел во всей книге ни одного примера ударения, стоящего на неударяемом слове, или, наоборот, слова, по смыслу ударного, без ударения. Если кто-нибудь возьмет на себя труд с этой точки зрения просмотреть сборник любого современного поэта, то убедится, что обыкновенно дело обстоит иначе. Для ритмики Ахматовой характерна слабость и прерывистость дыхания. Четырехстрочная строфа, а ею написана почти вся книга, слишком длинна для нее. Ее периоды замыкаются чаще всего двумя строками, иногда тремя, иногда даже одной. Причинная связь, которою она старается заменить ритмическое единство строфы, по большей части не достигает своей цели. Поэтессе следует выработать строфу, если она хочет овладеть композицией. Один непосредственный порыв не может служить основанием композиции. Вот почему Ахматова знает пока только последовательность логически развивающейся мысли или последовательность, в которой предметы попадают в круг зрения. Это не составляет недостатка ее стихотворений, но это закрывает перед ней путь к достижению многих достоинств.

По сравнению с «Вечером», изданным два года тому назад, «Четки» представляют большой шаг вперед. Стих стал тверже, содержание каждой строки — плотнее, выбор слов — целомудренно скупым, и, что лучше всего, пропала разбросанность мысли, столь характерная для «Вечера» и составляющая скорее психологический курьез, чем особенность поэзии.

Когда года два тому назад вышла первая книга Павла Радимова, на автора сразу возложили большие надежды, столько буйного задора, неожиданности в подходе к темам вложил он в свои «Полевые Псалмы». «Земная Риза» разочаровывает: по ней мы можем заключить, что имеем дело с поэтом, пожелавшим отмежевать себе небольшую область

и дальше ее не высовывать носа. Таких поэтов, добровольно сузивших свое творчество, принято было называть стилизаторами. Я бы назвал их еще обиднее, потому что словно злой рок толкает их выбрать из всех поз самую слащавую и манерную. Поза, в которой заблагорассудилось застыть Павлу Радимову, это поза человека, благословляющего мир. Это еще не плохо! Плохо то, что мир для него облеплен густым слоем сусального золота.

...Язык природы вдохновенной
Мне внятен, мудрый и простой,
И я душой своей нетленной
Сливаюсь с вечной красотой... —

сообщает он нам и этим выдает себя с головой. Язык природы действительно мудр, но совсем не прост, по крайней мере для человеческого чувства, и наше ощущение от мира никак не может уложиться в понятие красоты. Чтобы синтезировать таким образом, нужны слова тютчевские, громоподобные, синей молнией пронизывающие душу, а таких в словаре Радимова нет. Он гораздо приятнее, когда, сбрасывая картонную маску мудреца, как реалист описывает Башкирию, деревенские сценки, картины базара. Тут его цепкий глаз схватывает наряду с ненужным и нужное, яркую деталь, забавную аналогию. И его описания оживляет чисто русская, даже народная, лукавая насмешливость. Хорошо читать его длинную поэму в гекзаметрах «Попиаду», историю только что окончившего семинариста, едущего с отцом по соседним приходам выбирать себе невесту. Ни на минуту не взволнует она читателя, но он все время чтения слышит запах травы и лип, внимает стрекозам, благовесту и пристойным речениям на букву «о» и любит всех этих скромных поповен с русыми косами в руку толщиной.

...Словно заря, выходя в небеса золотые, играет
Светлой улыбкой лучей на зеленом лугу и на дальнем
Лесе таинственно-синем,— так Маша к гостям появилась,
Вызвав у Федора видом прелестным волнующий трепет
И заставляя отца Александра с челом просветлевшим
Громко воскликнуть: «Ай, дочка у вас — королевна царевна!..»

У реализма есть много средств очаровать душу, но ему нечего сказать, некуда позвать.

...О, кот, блуждающий по крыше,
Твои мечты во мне поют!..

Автор «Горницы» Георгий Иванов дорос до самоопределения. Подобно Ахматовой, он не выдумывал самого себя, но психология фланера, охотно останавливающегося и перед пестро размалеванной афишей, и перед негром в хламиде красной, перед гравюрой и перед ощущением, готового слиться с каждым встречным ритмом, слиться на минуту без всякого удовольствия или любопытства -эта психология объединяет его стихи. Он не мыслит образами, я очень боюсь, что он никак не мыслит. Но ему хочется говорить о том, что он видит, и ему нравится самое искусство речи. Вот почему его ассонансы звучат, как рифмы, свободные размеры, как размеры строго метрические. Мир для него распадается на ряд эпизодов, ясных, резко очерченных, и если порою сложных, то лишь в Понсон дю Терайлевском духе. Китайские драконы над Невой душат случайного прохожего, горбун, муж шансонетной певицы, убивает из ревности негра, у уличного подростка скрыт за голенищем финский нож... Конечно, во всем этом много наивного романтизма, но есть и инстинкт созерцателя, желающего от жизни прежде всего зрелища.

Стих Георгия Иванова — соединение эпической сухости с балладной энергией. Вот, например, отрывки из стихотворения «Осенний Фантом»:

Отчаянною злостью
Перекося лицо,
Размахивая тростью,
Он вышел на крыльцо...
...Разбрызгивая лужи,
По улицам шагал,
Одно другого хуже
Проклятья посылал...

...А мог бы стать счастливым,
Веселым болтуном,
Бесчинствовать за пивом,
Не зная об ином.
Осенний ветер — грубым
Полетом тучи рвал,
По водосточным трубам
Холодный дождь бежал.
И мчался он со злостью,
Намокший ус крутя,
Расщепленною тростью
По лужам колотя.

Можно опасаться, что Георгию Иванову наскучит быть только поэтом и захочется большего размаха, прозаического повествования. Но и в этом случае мы должны запомнить его, как талантливого адепта занимательной поэзии, поэзии приключений, насадителем которой у нас был в своих стихах Всеволод Крестовский,— традиция редкая, но заслуживающая всяческого внимания, хотя бы уже потому, что ее превозвестником был Жуковский.

Первая книга стихов Владислава Ходасевича вышла в 1908 году, вторая только теперь. И за шесть лет ему захотелось собрать только тридцать пять стихотворений. Такая скупость очень выгодна для поэта. Мы не привыкаем ни к его мечте, ни к его интонациям, он является к нам неожиданный, с новыми интересными словами, и не засиживается долго, оставляя после себя приятную неудовлетворенность и желание новой встречи. Такими были и Тютчев, и Анненский, а как их любят!

Ходасевич имеет право быть таким милым гостем. Он не скучен; до такой степени не скучен, что даже не парадоксален. Когда с ним не соглашаешься и не сочувствуешь ему, то все-таки веришь и любуешься. Правда, часто хотелось бы, чтобы он говорил увереннее и жесты его были свободнее. Европеец по любви к деталям красоты, он все-таки очень славянин по какой-то особенной равнодушной усталости и мелан-

холическому скептицизму. Только надежды или страдания могут взволновать такую душу, а Ходасевич добровольно, даже с некоторым высокомерием отказался и от того, и от другого:

Увы, дитя! Душе неутоленной
Не снишься ль ты невыразимым сном?
Не тенью ли приходишь омраченной,
С букетом роз, кинжалом и вином?

Я каждый шаг твой зорко стерегу.
Ты падаешь, ты шепчешь,— я рыдаю,
Но горьких слов расслышать не могу
И языка теней не понимаю.

В стихах Ходасевича, при несколько вялой ритмике и не всегда выразительной стилистике, много внимания уделено композиции, и это-то и делает их прекрасными. Внимание читателя следует за поэтом легко, словно в плавном танце, то замирает, то скользит, углубляется, возносится по линиям, гармонично заканчивающимся и новым для каждого стихотворения. Поэт не умеет или не хочет применить всю эту энергию ритмического движения идей и образов к созиданию храма нового мироощущения, он пока только балетмейстер, но танцы, которым он учит,— священные танцы.

Жан Шюзвиль, выпустивший в Париже в своих переводах «Антологию русских поэтов», ограничил свою задачу последним периодом русской поэзии, от Вл. Соловьева до Алексея Н. Толстого. В книгу вкрался только один до крайности досадный пробел: нет Сергея Городецкого, и роль представителя народных мотивов в русской поэзии отведена Алексею Н. Толстому, бывшему в зависимости, во все течение своей краткой поэтической карьеры, от того же Городецкого.

Но, несмотря на этот промах, книгу надо приветствовать не только как первую вполне серьезную попытку ознакомить Францию с нашей поэзией, но и как антологию, по подбору имен и произведений не имеющую себе равных в России. Каждому поэту предпослана статья, интересно и достаточно осторожно оценивающая свойства его творче-

ства и его положение в литературе. И легко помириться с тем, что Брюсов в переводе стал звучать, как Вьеле-Гриффен, что Блок оказался очень похожим на Метерлинка. Переводчик сам поэт (его книга стихов «La route poudroyé» вышла несколько лет тому назад), и нет ничего удивительного, что он ловит соответствия чужих ритмов с родными даже там, где это соответствие лишь мнимое. Особенно его надо поблагодарить за смелость, с какою он заменяет рифму ассонансом, стремясь точно передать образ, выразить особенности речи. Читая эту книгу, чувствуешь, как что-то прибавляется к прежнему представлению о поэтах, и начинаешь верить парадоксу, что для того, чтобы понять вполне какого-нибудь поэта, надо его прочесть переведенным на все языки.

Как хорошо звучат трубы Вячеслава Иванова:

Hier encore l'assaut des titans
Ruait les colonnes guerrieres
Dont les larges flancs palpitants
Craquaient sous l'essieu des tonnerres...

или удивительно переданная нежность Сологуба:

Elisabeth, Elisabeth,
Entends mon voeu!
Je meurs, je meurs, Elisabeth,
Je suis en feu.
Muette, helas! ta voix, muette;
En vain je prie:
Elle est bien loin, Elisabeth,
Dans sa patrie...

и, наконец, веселое лукавство М. Кузмина:

— «Julie, a quoi bon cet aveu?
N'est-ce point assez qu'un tel feu
Vous cause mille ardeurs maudites».
— «Qui, mais j'ai vu le camélia
Qui, hier, au bal, vous rallia

Tel coup d'oeil — Vous y répondotes!»
— «J'en jure, par tous mes aieux,
Que je n'en veux qu'a vos beaux yeux
Aveugles — Et fi d'Amanda!»

Библиография крайне неполна и для некоторых поэтов доходит только до 1910 г. Предисловие Валерия Брюсова, сжатое и содержательное, не давая русскому читателю ничего нового, прекрасно объяснит иностранцу положение русской поэзии в ее недавнем прошлом. Что это уже прошлое, думает и Жан Шюзвиль, который напечатал в «Mercure de France» (1 ноября 1913 г.) интересную, но грешащую крайней неосведомленностью, статью о новейшей русской поэзии.

66. АФРИКАНСКОЕ ИСКУССТВО

Африканское искусство — для многих это сочетание слов покажется странным. Ведь мы привыкли считать искусство частью культуры, а самую культуру понимать как способность к накопленью знаний и ощущений и уменье передавать или воспринимать их с помощью памятников, изустных преданий и общественных учреждений. Такой культуры среди африканских племен действительно нет или, по крайней мере, очень мало. За исключением древних государств северного побережья, и когда-то могучей Абиссинии, этой младшей сестры Византии, мы находим мелкие банды дикарей, отделенных друг от друга непроходимыми лесами, болотами, пустынями, которые мешают им не только слиться, но даже узнать о существовании друг друга.

Иногда то в том, то в другом племени вспыхивает присущий ему гений, является жажда завоевания, и оно проходит тысячи миль, само не зная куда и зачем; когда же храбрейшие будут перебиты, женщины возропщут слишком сильно и место покажется удобным для жизни, племя останавливается, распадается на бесчисленные кланы и начинает свое прежнее существованье. Через два-три столетья даже европейские ученые не в силах узнать, когда и каким образом появилось в такой-то местности такое-то племя.

67. МАРИЯ ЛЕВБЕРГ. ЛУКАВЫЙ СТРАННИК.

Петроград. 1915. Цена 60 кко.

Л. БЕРМАН. НЕОТСТУПНАЯ СВИТА.

Петроград. 1915.

МИХАИЛ ДОЛИНОВ. РАДУГА.

Петроград. 1915. Цена 75 коп.

АЛЕКСАНДР КОРОНА. ЛАМПА АЛАДДИНА.

Петроград. Цена 1 руб. 25 коп.

ЧРОЛЛИ. ГУИНГМ.

Петроград. 1915. Цена 25 к.оп

АНАТОЛИЙ ПУЧКОВ. ПОСЛЕДНЯЯ ЧЕТВЕРТЬ ЛУНЫ.

Петроград. 1915. Цена 1 руб.

ТИХОН ЧУРИЛИН. ВЕСНА ПОСЛЕ СМЕРТИ.

Москва. 1915.

ГРАФ. А.А. САЛТЫКОВ. ПО СТАРЫМ СЛЕДАМ.

Петроград. 1915. Цена 1 руб. 25 коп.

КНЯЗЬ Г. ГАГАРИН. СТИХОТВОРЕНИЯ.

Петроград. 1914.

ВЛАДИМИР ПРУССАК. ЦВЕТЫ НА СВАЛКЕ.

Петроград. 1915. Цена 1 руб.

Стихи Марии Лёвберг слишком часто обличают поэтическую неопытность их автора. В них есть почти все модернистические клише, начиная от изображения себя, как рыцаря под забралом, и кончая парижским кафе, ресторанами и даже цветами в шампанском. Приблизительность рифм в сонетах, шестистопные строчки, вдруг возникающие среди пятистопных, словом, это еще не книга, а только голос поэта, заявляющего о своем существовании.

Однако во многих стихотворениях чувствуется подлинно поэтическое переживание, только не нашедшее своего настоящего выражения. Материал для стихов есть: это — энергия в соединении с мечтательностью, способность видеть и слышать и какая-то строгая и спокойная грусть, отнюдь не похожая на печаль.

...Я вышел как-то из дома,
Без взрослых, совсем один.
Со мною встретились гномы
В саду у пестрых куртин.

Все с ветками темной ели,
И только один с жезлом;
Они смеялись и пели,
И звали меня в свой дом.

Так звонко они смеялись,
Как будто им было смешно,
Смешно, что они притворялись
Веселыми очень давно...

Эти и последние в книге стихи показывают, что Мария Лёвберг начинает учиться овладевать своим материалом с тем сознательным упорством и бессознательной удачей, какие даются в удел только поэтам.

Л. Берман в своей исключительно приятно изданной книге является гораздо более совершенным поэтом. У него есть свое мироощущение, скептицизм в применении к повседневности, переходящий в высших планах в совестливость духа. Ничего совсем плохого в книге нет, очень многие строфы радуют своей неожиданностью, точностью и певучестью. Внушает тревогу только отсутствие своих тем, достаточно ярко очерченных, значительных переживаний, ощущения трагической обреченности искусству. Поэт довольствуется интересным сопоставлением, удачным эпитетом, звонкой строкой, чтобы из этого сделать стихотворение:

Ты часто поздно над Невой
Проходишь поступью усталой;
Тоска нескромной синевой
Обводит глаз твоих провалы.

Не поднимая головы,
Следишь в раздумьи молчаливом,
Как туфель черные тесьмы
Тройным сплетаются извивом.

Принять ли подлинно за ложь
Твои небрежные признанья,
Что восемь жизней ты живешь,
Храня о всех воспоминанья?..

Будем надеяться, что некоторая бледность стихов Л. Бермана происходит только от неуверенности в своих силах и желания какой бы то ни было ценой в каждом случае одерживать победу над темой.

У Михаила Долинова есть предвзятая мысль — писать, как писали французские поэты XVIII века и их русские эпигоны. Всегда подозрительно, когда поэт хочет быть не самим собой, а кем-то иным. Невольно думается, что у него нет своих заветных мыслей, впервые рожденных сочетаний слов. В лучшем случае, вместо поэзии получается искусное рукоделие, но обыкновенно Муза, присутствующая при создании каждой ритмической речи, мстит пренебрегшему ею каким-нибудь особенно обидным способом. Так вышло и в данном случае. М. Долинов бесспорно культурен, умеет писать стихи, но он какой-то Епиходов поэзии, и неудача — она такая же крылатая, как ее сестра удача — преследует его на каждом шагу, заставляя совершать ряд неловкостей:

Нагорный ключ благословенной лени!
Я преклонил косматые колени...

...и лишь затем выясняется, что разговор идет не о человеке, а о фавне:

Я заколдован небылицами,
Я вижу сон по воле Феба:
Как будто розы стали птицами
И быстро улетели в небо!

...в этой совсем не плохой строфе слово «быстро» вызывает острокомический и, увы, не предусмотренный поэтом эффект:

Увы, не помню майской даты,
Весь день валяюсь, как чурбан...
....
Твой белый мрамор розами увит
И цепью связаны четыре тумбы...

Я совсем не выбирал, и почти в каждой строфе есть что-нибудь подобное. И в этом море промахов тонут действительно удачные строфы, показывающие, что не поэтом назвать Долинова нельзя:

...Или в сырой тени боскетов,
С любимой девушкой вдвоем,
Читаем признанных поэтов,
Глядясь в глубокий водоем

Книга Александра Короны прежде всего производит впечатление большой беззастенчивости. Называется она «Книгою песен». В первых же двух стихотворениях знаменитая пушкинская рифма «Зарема — гарема» повторяется пять раз. В песнях Суламифи переложения из «Песни Песней» смешаны с собственными стихотворениями. Почти все остальное слишком откровенно навеяно Пьером Луисом и «Александрийскими Песнями» Кузмина. Эпитеты случайны и неряшливы, о любви к звуковой стороне слова нет и помину, и все-таки там, где поэт выходит за пределы выдуманных тем о свободной любви и смелых моряках, он обнаруживает если не индивидуальность, то во всяком случае талант:

Нарцисс

Почему, влюбленный юноша,
Ты стремишься к берегам реки,
Где холодный ветер, в час полуденный,
Залетает в тростники,
Почему, влюбленный юноша,
К одиночеству склоняясь, ты спешишь.
Неуклонно к одиночеству
С птицей легкою летишь.
Почему, склоняясь в одиночестве
Над водой прозрачною, кого-то ждешь.
В непонятное влюбленный юноша,
Ты поешь и не поешь.

Это стихотворение показывает, что «певучая сила» у Александра Короны есть, но она появляется только там, где он не заставляет ее служить чужим образам и мыслям.

В стихах Чролли есть и легко достижимая певучесть, и эффектность, но приблизительность эпитетов, и условно-красивые образы. Они, безусловно, стоят на среднем уровне того, как можно теперь писать стихи.

Однако из этого не следует, что так пишут многие. Одни ценою частых неудач стремятся к большему своеобразию и значительности, другие, не будучи в силах достичь и этого уровня, ударяются в крайность новых течений, чтобы хоть как-нибудь замаскировать свое бессилие. Стихи Чролли совсем не плохи, они только безнадежно неинтересны, как что-то уже давно слышанное, и не от Брюсова или Блока, а от их случайных подражателей. Таким поэтам, как Чролли, надо ждать какого-нибудь сильного потрясения, большой радости или печали, многозначительной встречи, чтобы их косный язык научился своим словам, чтобы их скованная душа создала себе действительно дорогой ей мир. А до тех пор их удел — ученически-правильные перепевы, как, например:

Приплытье корабля

Его пьянил восторг открытий и падений,
И бурь, и битв, и бед в неведомом краю,
И в море звал его покою чуждый гений,
И дерзко вспенил он покорную струю.

О, что за смертный бой, какие стоны, скрипы,
Треск мачт и парусов он в безднах пережил,
Последние мольбы, задушенные хрипы
И яростный напор неукротимых сил!

Анатолий Пучков — отличный образчик непоэта. Ему решительно нечего сказать, и он путается в словах и ритмах, как в каких-нибудь крепких тенетах. В его стихах трудно разобрать, где кончается метафора, где начинается недоразумение. Самые редкие, самые звучные рифмы в них становятся тусклы, как «розы — грезы». Характерен факт, что все сумасшедшие начинают писать стихи. В книге часто встречаются футуристические словечки, один из отделов определен, как вторая тетрадь «Русских Символистов». Но не будем гадать, кто он, футурист или символист. Его стихи вне этих определений, потому что, прежде всего, не принадлежат к поэзии.

Стихи Тихона Чурилина стоят на границе поэзии и чего-то очень значительного и увлекающего. Издавна повелось, что пророки вкладывают в стихи свои откровения, моралисты — свои законы, философы —

свои умозаключения. Всякое ценное или просто своеобразное мироощущение стремится быть выраженным именно в стихах. Причины этого было бы слишком долго выяснять в этой короткой заметке. Но, конечно, это стремление в большинстве случаев не имеет никакого отношения к поэзии.

Тихон Чурилин является счастливым исключением. Литературно он связан с Андреем Белым и — отдаленнее с кубо-футуристами. Ему часто удается повернуть стихи так, что обыкновенные, даже истертые слова приобретают характер какой-то первоначальной дикости и новизны. Тема его — это человек, вплотную подошедший к сумасшествию, иногда даже сумасшедший. Но в то время, как настоящие сумасшедшие бессвязно описывают птичек и цветочки, в его стихах есть строгая логика безумия и подлинно бредовые образы.

Побрили Кикапу — в последний раз.
Помыли Кикапу — в последний раз.
С кровавою водою таз
И волосы его
Куда-с?
Ведь вы сестра?
Побудьте с ним хоть до утра...

Тема самоубийства, как возможности уйти от невыразимого страдания жизни, тоже привлекает поэта. Ей он обязан лучшим стихотворением в книге.

Конец клерка

Перо мое, пиши, пиши,
Скрипи, скрипи в глухой тиши.
Ты, ветер осени, суши
Соль слез моих — дыши, дыши.

Перо мое, скрипи, скрипи.
Ты, сердце, силы все скрепи.
Скрепись, скрепись. Скрипи, скрипи,
Перо мое, мне вещь купи.

Веселый час и мой придет —
Уйду наверх, кромешный крот,
И золотой, о злой я мот,
Отдам — и продавец возьмет.

Возьму и я ту вещь, возьму,
Прижму я к сердцу своему.
Тихонько, тихо спуск сожму,
И обрету покой и тьму.

Хочется верить, что Тихон Чурилин останется в литературе и применит свое живое ощущение слова, как материала, к менее узким и специальным темам.

Князь Г. Гагарин — это какой-то усовершенствованный Ратгауз. Неужели же наряду с другими традициями существует традиция бездарности, бессилия умственного и поэтического? И неужели эта традиция продолжает выдавать себя за какую-то пресловутую «старую школу».

У князя Г. Гагарина стих певучее, темы разнообразнее, чем у его прототипа, но так же главные части каждого предложения составляют совершенно пустые по содержанию метафоры. Никакой внутренней связи между словами нет, они держатся только потому, что напечатаны одно за другим. Запомнить их возможно только если закрыть уши ладонями и зубрить, зубрить, как когда-то зубрили гимназисты. А ведь известно, что легкая запоминаемость стихов — один из бесспорнейших признаков их достоинства.

Мысли мои — беспокойное море;
С гранями жизни в немолчном раздоре
Вьется и стонет прибой.

Скалы нагие, бесплодные кручи,
Вы породите мне отклик созвучий,
Отклик пучины морской.

Я привел это стихотворение целиком, чтобы меня не упрекнули в голословности.

Гр. А.А. Салтыков, должно быть, очень приятный собеседник. Он много читал, путешествовал, бесспорно учен. В крайнем случае, мы могли бы от него ждать книги путевых впечатлений, исследования о древнеиталийской религии, наконец, даже повести, милой своей старомодной сентиментальностью. Но ему совсем не следует писать стихи. Он беспомощно путается в размерах и рифмах, его выражения неловки и мысли жидки в стальной броне сонетов, его излюбленной формы. Он не может обходиться без клише, и его клише — самые истертые, самые унылые.

...У берега лишь шум... пустынно; одинока,
Тиха морская даль... Плывут туманы там,
И море, и земля задумались глубоко:
Ривьера светлая отдалась тихим снам.

Кажется, трудно достичь большей меры неблагозвучности речи и невыразительности образа.

Наиболее интересный отдел в книге, «Святой год», написанный в форме сильно упрощенного венка сонетов, посвящен описанию религиозного значения двенадцати месяцев. Но для чего-то автор заставляет их рекомендоваться самим, что всегда несколько комично. К тому же рекомендуются они на какой-то дикой помеси русского и латинского:

Я — Juno Sospita, я — Juno Populona...
Juturna Януса и вместе Dea bona —
Я Марса Nerio,— я Fauna ранних дней...

Никакой комментарий не заставит такие стихи показаться поэзией. Книга гр. А. А. Салтыкова — недоразумение, происшедшее оттого, что у нас так мало понимают сущность и пределы поэзии.

Если вспомнить андреевский рассказ «В тумане», нам многое прояснится в стихах Владимира Пруссака. Без этого непонятно, почему он ломается, представляя то сноба скверного пошиба à la Игорь Северянин, то опереточного революционера, то доморощенного философа, провозглашающего, что искусство выше жизни, и наполняющего свои стихи именами любимых авторов. Почему он не пишет о продуманном, а не о придуманном, если хочет быть поэтом, а не флибустьером в поэзии —

а кажется, он действительно этого хочет? Помимо неврастеничности, жидкости и слабости духа, неспособности выбирать и бороться за выбранное, качеств, общих с героем Андреева, у Владимира Пруссака есть как будто мысль, очень распространенная у молодых поэтов и крайне для них губительная — желание быть не таким, как другие, пусть мельче и пошлее, только не как другие. Но, увы, только пройдя общий для всех людей путь, можно обрести свою индивидуальность, и нет такого смрадного закоулка мысли, где бы уже не сидел какой-нибудь шевелящий усами мыслитель-таракан.

250 Свалка? — сколько угодно свалок в литературе. Обольщение гимназисток — и столько гимназисток-то не наберется, сколько их обольщали в стихах и в прозе. Веселые прогулки с проститутками воспевались сотни раз. Все это кажется новым только оттого, что легко забывается. Каких-нибудь три, четыре года, как появился эго-футуризм, а каким старым и скучным он уже кажется. Владимиру Пруссаку надо сперва рассеять в своих стихах туман шаблона, чтобы о нем можно было говорить, как о поэте.

68. ГЕОРГИЙ АДАМОВИЧ. ОБЛАКА. СТИХИ.
Изд. ГИПЕРБОРЕЙ. Петербург. 1916. Цена 1 руб.
ГЕОРГИЙ ИВАНОВ. ВЕРЕСК. ВТОРАЯ КНИГА СТИХОВ.
Изд. АЛЬЦИОНА. Петербург. 1916. Цена 1 руб. 25 коп.
М. ЛОЗИНСКИЙ. ГОРНЫЙ КЛЮЧ. СТИХИ.
Изд. АЛЬЦИОНА. Петербург. 1916. Цена. 1 руб. 25 коп.
О. МАНДЕЛЬШТАМ. КАМЕНЬ. СТИХИ.
Изд. ГИПЕРБОРЕЙ. Петербург. 1916. Цена 1 руб. 25 коп.

В своей первой книге «Облака» Георгий Адамович является поэтом, во многом не установившимся. Ему не хватает ни технического опыта, ни навыка угадывать, когда чувство созрело для воплощения. В книге есть и совсем незначительные стихотворения, и стихотворения, которые спасает один блестящий образ, одна удачная строфа. Однако везде чувствуется хорошая школа и проверенный вкус, а иногда проглядывает своеобразие мышления, которое может вырасти в особый стиль и даже мировоззрение.

Я говорю сейчас о даре кстати расцветить грубую, серую ткань повседневных переживаний и впечатлений золотыми нитями легенды. Слыша граммофон, от которого кажется, что грустит околоточный и у попадьи ноют зубы, поэт вспоминает, «как, услыхав ночной гудок, троянские суда отплыли с добычей дивной на восток». В бледном, без всякого развития, типично юношеском стихотворении рассказывая, что он куда-то плывет, не по реке или по морю, а скорее всего по жизни, поэт вдруг восклицает: «Иль чудная лодка станет у золотых Вавилонских стен».

Но он не любит холодного великолепия эпических образов, он ищет лирического к ним отношения и для этого стремится увидеть их просветленными страданием. Чтобы сказать о сиринах, ему надо пожалеть их, безголосых:

Стоцветными крутыми кораблями
Уж не плывут по небу облака,
И берега занесены песками,
И высохла стеклянная река.

Но в тишине еще синеют звезды,
И вянут затонувшие венки,
Да у шатра разрушенного мерзнут
Горбатые, седые старики.

И сиринам, уж безголосым, снится,
Что из шатра, в шелках и жемчугах,
С пленительной улыбкой на устах,
Выходит Шемаханская царица.

Этот звук дребезжащей струны — лучшее, что есть в стихах Адамовича, и самое самостоятельное.

О последнем я упомянул потому, что в книге порой встречаешь перепевы строчек Ахматовой, а для одного стихотворения пришлось даже взять эпиграф из «Баллады» Иннокентия Анненского, настолько они совпадают по образам.

Новая книга Георгия Иванова распадается на два отдела: собственно «Вереск» и стихи из книги «Горница». Я займусь только первым, так как о «Горнице» уже говорилось на страницах «Аполлона».

7 Гумилев Н С ПСС В 10 т Т 7

У «Вереска» есть объединяющая его задача — желание воспринимать и изображать мир, как смену зрительных образов. И стремление к красивости неизбежно приводит поэта к ретроспективизму и описанию произведений искусства. Читая его, мы точно находимся в антикварной лавке. Вот старый портрет прапрадеда Василия, грубый, ученически-плоской работы, годный лишь для воспроизведения в «Столице и Усадьбе» (таково же и стихотворение). Ватный паяц с ватным псом. Бисерный кисет — и автор дает точное, как в каталоге, его описание. «Кофейник, сахарница, блюдца» и т. д.— словом, целый сервиз, причем поэт подробно перечисляет, кто и как из него пил. И наконец — альбом старинных цветных литографий, которые так приятно рассматривать, и непременно в лупу. Одна непохожа на другую, одна неожиданней другой, и все радуют напоминанием о жизни и природе, вполне уложившихся в линии и краски. В этих своих произведениях Георгий Иванов показывает себя и умелым мастером стиха, и зорким наблюдателем. Он умеет из мелких подробностей создать целое и движением стиха наметить свое к нему отношение:

Как хорошо и грустно вспоминать
О Фландрии неприхотливом люде:
Обедают отец и сын, а мать
Картофель подает на плоском блюде.

Зеленая вода блестит в окне,
Желтеет берег с неводом и лодкой.
Хоть солнца нет, но чувствуется мне
Так явственно его румянец кроткий;

Неяркий луч над жизнью трудовой,
Спокойной и заманчиво нехрупкой,
В стране, где — воздух, пахнущий смолой,
И рыбаки не расстаются с трубкой.

Стихи Георгия Иванова пленяют своей теплой вещностью и безусловным с первого взгляда, хотя и ограниченным, бытием.

Однако есть не только стихи, есть и поэт. И так грустно не встречать в «Вереске» прежних милых и простых песенок, слегка «под Верлена», читая которые не знаешь, ощущение ли так легко оковывается ритмом,

или ритм сам порождает ощущение, в то время как рифмы звенят, словно хлопание детских ладошей в такт незатейливой пляске. Три любовные стихотворения конца книги, очень в кузминской манере, нисколько не поправляют дела. Что это? Почему поэт только видит, а не чувствует, только описывает, а не говорит о себе, живом и настоящем, радующемся и страдающем? Ведь он по-прежнему слышит ритм, эту творящую волю стиха. Пример — великолепное и редкое сочетание ямбов и хориямбов в следующем стихотворении:

Уж рыбаки вернулись с ловли,
И потускнели валуны,
Лег на соломенные кровли
Розово-серый блеск луны.

Насторожившееся ухо
Слушает медленный прибой:
Плещется море мерно, глухо,
Словно часов старинный бой.

И над тревожными волнами
И воздухе гаснущем, бледна,
За беспокойными ветвями —
Приподнимается луна.

Мне хотелось бы закончить этот краткий очерк вопросом, для того чтобы поэт ответил мне на него своей следующей книгой. Это не предсказание. У меня нет оснований судить, захочет ли и сможет ли Георгий Иванов серьезно задуматься о том, быть или не быть ему поэтом, то есть всегда идущим вперед.

«Горный ключ» — хорошее название для книги М. Лозинского, потому что она так же однородна, так же идет из глубины, но ничего об этой глубине не рассказывает... М. Лозинский напряженно и страстно старается осознать свой очень своеобразный и уединенный внутренний мир, и его стихи — только черновые записи, помогающие ему при этой работе.

Они ждут читателя с той же судьбой, которому покажется важным и нужным разобраться в них, как в истрепанной рукописной карте

далекого острова, полной кляксами и помарками. Такие выражения, как «седой покров испепеленного былого», «свет безответных знамений», «в неизъяснимый град слагаемого строя», «пепел мгновений», «клинок блеснувшей боли» — все это наспех придуманные, условные знаки для обозначения, может быть, подлинных переживаний и прежде всего нуждаются в переводе.

Эта мысль, что о таинственном надо говорить таинственно, о неведомом — в неведомых доселе сочетаниях слов, роднит М. Лозинского с некоторыми нашими поэтами-символистами: М. Волошиным, Ю. Балтрушайтисом, Вл. Гиппиусом.

Однако, расшифровав криптограммы Лозинского, видишь, что не потерял времени даром. То, о чем он говорит, значительно и прекрасно; и подвиг, который он только пытался совершить,— подвиг высокий. Он хотел вспомнить «невспоминаемое слово», и порою мы действительно верим, что оно уже мучило его губы:

Терялись луг и небеса
Во влажной мгле и убеленной.
Я слышал женщин голоса,
Слабеющие удаленно.

Все было чувству моему
Так недосказанно-знакомо,
Как будто я сейчас пойму,
Что было раньше, где-то дома...

или:

Я сегодня целый день
Слышал голос пчел незримых,
Точно пламенную сень
Кружев, зноем шевелимых.

. . . .

Много слов и песен есть
Для сердец, лучам послушных.
Им слышна о дальнем весть,
Тишина лугов воздушных.

Становится постепенно ясным, почему Лозинский, как поэт, лишен памяти зрительной и слуховой. Он так упорно напрягает свою память, припоминая райские напевы и воздушные луга, что ему некогда, да и не хочется, вслушиваться в земные звуки, вглядываться в земные вещи. Наша жизнь для него темница, и он не удостаивает ее даже осуждения, а только пристально смотрит вверх, и его усталому от напряжения взгляду неясно мелькают порой фантомы голубого неба и ослепительных лучей.

Это приводит его к романтической надменности, и почти каждое его стихотворение можно выдать за монолог Манфреда, Люцифера, Каина и прочих пышных масок позднего романтизма. Не обходится дело и без более новых литературных реминисценций, главным образом из Бальмонта, и «Песнь о кораблях» напоминает «Мертвые корабли».

О. Мандельштама уже около десяти лет знают и ценят в литературных кругах. Но только что вышедший «Камень» является единственной его книгой, потому что маленькая брошюра под тем же названием быстро разошлась и почти не отражала сложных путей творчества ее автора.

Прежде всего важно отметить полную самостоятельность стихов Мандельштама; редко встречаешь такую полную свободу от каких-нибудь посторонних влияний. Если даже он наталкивается на тему, уже бывшую у другого поэта (что случается редко), он перерабатывает ее до полной неузнаваемости. Его вдохновителями были только русский язык, сложнейшим оборотам которого ему приходилось учиться, и не всегда успешно, да его собственная видящая, слышащая, осязающая, вечно бессонная мысль.

Эта мысль напоминает мне пальцы ремингтонистки, так быстро летает она по самым разнородным образам, самым причудливым ощущениям, выводя увлекательную повесть развивающегося духа.

Первый период творчества Мандельштама, приблизительно с 1908 по 1912 год, проходит под знаком символизма, поскольку это зыбкое слово объясняет нам что-то. Поэт стремится к периферии сознания, к довременному хаосу, в царство метафоры, но не гармонизует его своей волей, как это делают верующие всех толков, а только испуган несоот-

ветствием между ним и собою. «Silentium»* с его колдовским призыванием до-бытия — «останься пеной, Афродита, и, слово, в музыку вернись» — не что иное, как смелое договаривание верленовского «L'Art poétique». Он чувствует в таинственном подлинную опасность для своего человеческого «я» и боится ее звериным страхом:

Что если, над модной лавкою
Мерцающая всегда,
Мне в сердце длиной булавкою
Опустится вдруг звезда?

У него даже метафора «О, маятник душ строг — Качается глух, прям» приобретает почти зоологическое бытие. Однако он еще не зоркий, он живет точно в полусне и так верно сам определяет свое состояние восклицанием:

Неужели я настоящий,
И действительно смерть придет?

Перелом совершается в стихотворении:

Нет, не луна, а светлый циферблат
Сияет мне, и чем я виноват,
Что слабых звезд я осязаю млечность?

И Батюшкова мне противна спесь;
«Который час?», — его спросили здесь,
А он ответил любопытным: «вечность!»

С этой поры поэт становится адептом литературного течения, известного под названием акмеизма. Он прекрасно использовал знание, что ни один образ не имеет самостоятельного значения и нужен лишь затем, чтобы как можно полнее выявить душу поэта. Теперь он говорит о своей человеческой мысли, любви или ненависти и точно определяет их объекты. Силой вещей, как горожанин, он стал поэтом современного

* Безмолвие. (*лат.*)

города, хотя и не дивится, как заезжий пошехонец, автомобилям и трамваям и, заходя в библиотеку, не вздыхает о том, сколько написали люди, а прямо берет нужную книгу.

Встречные похороны, старик, похожий на Верлена, зимний Петроград, Адмиралтейство, дворники в тяжелых шубах — все приковывает его внимание, рождает в нем мысли, такие разнообразные, хоть и объединенные единым мироощущением.

Все для него чисто, все предлог для стихотворения: и прочитанная книга, содержание которой он по-своему пересказывает («Домби и сын»), и лубочный романтизм кинематографических пьес («Кинематограф»), концерт Баха, газетная заметка об имябожцах, дачный теннис и т. д., и т. д.

Хотя все-таки он чаще всего думает об архитектуре, о твердынях парижской Notre-Dame* и Айя-Софии, и это — жадный взгляд ученика на творение мастера, ученика, смеющего воскликнуть: «Из тяжести недоброй и я когда-нибудь прекрасное создам».

Но у человека есть свойство все приводить к единству; по большей части он приходит этим путем к Богу. О. Мандельштам пришел к кумиру,— его, полюбившего реальность, но не забывшего своего трепета перед вечностью, пленила идея Вечного Города, цезарский и папский Рим. Туда несет он усталые от вечных блужданий мечты и оттуда слышит архангельский хор, провозглашающий Славу в Вышних Богу и на земле мир и в человецех благоволение:

...И голубь не боится грома,
Которым церковь говорит;
В апостольском созвучьи: Roma!**
Он только сердце веселит.

Я повторяю это имя
Под вечным куполом небес,
Хоть говоривший мне о Риме
В священном сумраке исчез!

---

* Собор Парижской Богоматери (*франц.*)
** Рим (*итал.*)

Однако и Рим — только этап в творчестве Мандельштама, только первый пришедший в голову символ мощи и величественности творческого духа. Поэт уже находит менее общие, более действенные образы для выражения того же чувства:

...Театр Расина! Мощная завеса
Нас отделяет от другого мира;
Глубокими морщинами волнуя,
Меж ним и нами занавес лежит:
Спадают с плеч классические шали,
Расплавленный страданьем, крепнет голос,
И достигает скорбного закала
Негодованьем раскаленный слог...

Я опоздал на празднество Расина!

Все это касается проблем художественного восприятия. Проблемы художественного творчества намечаются в глубоких и прекрасных стихотворениях: «Отравлен хлеб и воздух выпит» и «Я не слыхал рассказов Оссиана», не считая более раннего «Отчего душа так певуча».

Я наметил только некоторые линии в творчестве О. Мандельштама, но думаю, что и этого довольно, чтобы показать, с каким значительным и интересным поэтом мы имеем дело. В «Камне» есть погрешности, слабые и запутанные стихотворения, режущие ухо ошибки против языка, но об этом не хочется ни думать, ни говорить при чтении такой редкой по своей ценности книги.

69. М. СТРУВЕ. СТАЯ. СТИХИ.

Изд. ГИПЕРБОРЕЙ. Петербург. 1916. Цена 90 коп.

Вот стихи хорошей школы. Читая их, забываешь, что М. Струве — поэт молодой и что «Стая» — его первая книга. Уверенность речи, четкость образов и стройность композиции заставляют принимать его стихи без оговорок. Об отсутствии у него большого поэтического опыта можно догадаться только по косвенным признакам. Во-первых, почти все стихи написаны ямбом. Слов нет, ямб прост, подвижен, звучен, с его помощью поэту хорошо гранить мысль, как алмаз на колесе. Но то, что

все темы и порывы чувства легко укладываются в ямб, показывает их однообразие. Поэт еще не услышал хореических скрипок, дактилического гонга, анапестического колокола и ритма священных плясок, присущего амфибрахию; у него нет слов, которые необходимо подчеркнуть в паузных размерах.

Затем опять-таки большинство стихотворений начинается описанием природы, упоминанием о каком-нибудь предмете. Лирическое волнение слишком слабо, чтобы вырваться непосредственно, оно ищет повода, почти оправданья. Кроме того, слишком мало тем затронуто в этой книге. Впечатления от пейзажей, четко очерченные, несколько бедны, может быть именно от этой их четкости и бесспорности. Тема больной совести, одна из любопытнейших традиций русской литературы, идущая от Некрасова и Достоевского к Леониду Андрееву, интереснее, но М. Струве пока не нашел своего разрешения поставленных ею вопросов.

Все вышесказанное не может служить ни упреком, ни предостережением. Каждый поэт развивается по им самим созданным, или, вернее, с ним родившимся законам, и торопливость здесь бывает прямо вредна. Вспомним, что глубокие реки всегда имеют медленное течение.

70. КОНСТАНТИН ЛЯНДАУ. У ТЕМНОЙ ДВЕРИ. СТИХИ.

Изд. ПАШУКАНИСА. Москва. 1916. Цена 15 коп.

Эта книга — книга человека, изощренного в культуре стиха, углубленного в самого себя, думающего, грустящего, мечтающего, но едва ли поэта. Ведь поэт всегда господин жизни, творящий из нее, как из драгоценного материала, свой образ и подобие. Если она оказывается страшной, мучительной или печальной, значит, таковой он ее захотел. Даже загадкам жизни поэт радуется, как наездник резким скачкам коня.

Для Ляндау все непонятно или неясно: вопросительных знаков в его книге больше, чем во всякой другой. Что он может сообщить миру, он, спрашивающий даже, отчего «томительна усталость совершенного греха?» Ведь это предел неуменья творчески разбираться в жизни. «Ходить, как призрак неживой» едва ли дело поэта, если поэты — Пушкин, Гюго и Байрон. «Боюсь сказать, что я хочу» — это признание настолько досадно, что даже перестает быть трогательным.

Есть наивные критики, полагающие, что это особый вид поэзии, задумчивый, нежный и хрупкий. Пусть они не поленятся пересмотреть все сборники стихов на любом языке за последние сто лет. Добрая половина их написана именно так, и никто не в силах вспомнить имена их авторов. То, что так легко и прочно забывается, обладает даром всегда казаться новым. У К. Ляндау все же есть великая заслуга: он двумя строчками объяснил нам психологию такого творчества:

В ночной тиши заманчиво скрипенье
Пера над сонной белизной...

Мы можем слушать звоны лиры Аполлона или трели флейты Пана, — к чему нам скромный скрип пера?

71. ВЕНОК ПАВШИМ. СБОРНИК СТИХОВ НИКАНДРА АЛЕКСЕЕВА.

(Склад издания 17, RUE CUJAS*, Paris. Цена 2 франка)

Не получаем мы книг из России. А литература самое национальное из творчества. Музыка, живопись, научные открытия — все это для всего мира, какое-то эсперанто. Здесь, на чужбине, только литература может острую боль разлуки превратить в сладкую тоску. И вот появился первый образчик творчества русского военного отряда во Франции, этого нового своеобразного народа. Не будем придираться к недостаткам книги, неправильностям стихосложения, неловкости многих выражений, банальности мыслей... Ее качества более значительны. Неустанная мысль о родине, чисто русская мечтательность и певучесть стиха делают эту книгу дорогой и близкой. Как поэт Алексеев не отличается остротой переживаний. Они у него тотчас же превращаются в образы, которыми он сам страстно любуется, а иногда заставляет любоваться и других.

Вот, например, отрывок из стихотворения «Северная осень»:

...Луна, взойдя, повисла на осине,
Затон реки и заводь серебря,
И вот покой, раскрыв глаза в долине,

---

* Улица Кюа (*франц.*)

Шагает через прясло сентября.
На берегу стоит Царевна-Осень,
Один... четыре... шесть и восемь.
Ведет царевна счет,— и падают листы...

Но у Алексеева есть иногда и сила, как показывает одно из лучших стихотворений сборника «Родине».

...Редеет глушь... Я слышу новый зов:
Заводский свист пронзительных гудков...

Поэту можно посоветовать не злоупотреблять словами с иностранными корнями «карьера», «эфирный», «бомонд» и раз навсегда отказаться от совершенно нелепых вставных французских фраз.

72. ВОЖДИ НОВОЙ ШКОЛЫ. К. БАЛЬМОНТ, ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ, ФЕДОР СОЛОГУБ.

Русская поэзия имела прекрасное прошлое. Такие поэты, как Пушкин, Баратынский, Тютчев, Лермонтов, Некрасов, позволили ей стать в уровень с поэзией других европейских народов. Но переменившиеся условия жизни, рост городов, расцвет филологии, открытия западной поэзии, все это очень долго оставалось ей чуждым. Только приблизительно в начале XX века она расцветает вновь, и хочется верить, что надолго.

Если не говорить о предшественниках, три имени характеризуют начало это <го> рассвета.

Первым из них проявил себя К. Бальмонт. Он много путешествовал, много переводил. Собрание сочинений Шелли, Кальдерона, «Сакунтала», «Барсова шкура» (грузинский национальный эпос) и т. д.— вот его подарки русской литературе.

Но главная его заслуга не в этих переводах — она в его стихах. Сейчас многие оспаривают достоинство его стихов. Находят их слишком красивыми, неточными по выражению, бедными и манерными по мысли. Это может быть верно, но не так он писал лет двенадцать тому назад. Три его книги того периода, «Горящие здания», «Будем как солнце» и «Только любовь», несмотря на то, что и там есть слабые стихи, навсегда останутся в памяти каждого, прочитавшего их.

К. Бальмонт первый догадался о простой как палец и старой как мир, но очень трудной для понимания истине, что поэзия состоит в конце концов из слов, так же как живопись из красок, музыка из чередованья звуков. Он догадался также, что слова, произнесенные в первый раз, живут, произнесенные во второй раз существуют и наконец произнесенные в третий раз только пребывают.

С ним буйно ворвались в мирно пасущееся стадо старых слов, всех этих «влюбленностей, надежд, вер, девушек, юношей, цветов и зорь» новые слова: «дьяволы, горбуны, жестокости, извращенности» — все, что он сам картинно назвал «кинжальными словами». Правда, за ними слышно только шуршанье бумаги, а не отдаленный ропот жизни, но так пленительны его ритмы, так неожиданны выражения, что невольно хочется с него начать очерк новой русской поэзии. И так приятно вдруг встретиться с женщиной, про которую сказано:

У нее глаза морского цвета,
У нее неверная душа,

или с горбуном:

Посмотри — у горбуна
Так насмешливо лицо,
Эта странная спина,
Сатанинское кольцо.
. . . .
И невольно душит смех
И ликуешь как змея,
Оттого что тайный грех
Искаженье бытия —

и со многими еще, но больше всего с самим поэтом, таким, каким он является в одном из своих лучших стихотворений:

Отчего мне так душно, отчего мне так скучно?
Я совсем остываю к мечте,
Дни мои равномерны, жизнь моя однозвучна,
Я стою на последней черте.

Только миг остается, только миг легкокрылый,
И уйду я от бледных людей,
Почему же я медлю пред раскрытой могилой,
Не спешу в неизвестность скорей?
Я не прежний веселый полубог вдохновенный,
Я не гений певучей мечты,
Я угрюмый заложник, я тоскующий пленный,
Я стою у последней черты.
Только миг остается, и душа альбатросом
Унесется к неведомой мгле.
Я устал приближаться от вопросов к вопросам,
Я жалею, что жил на земле.

73. ТЕАТР АЛЕКСАНДРА БЛОКА. АЛЕКСАНДР БЛОК. ТЕАТР. «БАЛАГАНЧИК». «КОРОЛЬ НА ПЛОЩАДИ», «НЕЗНАКОМКА». «РОЗА И КРЕСТ».

Изданне третье. Петербург. Изд. «ЗЕМЛЯ», 1918.

Четыре пьесы Александра Блока — это целая эпоха в истории русского театра. Не важно, что только две из них, и то как-то случайно, увидели сцену, давно известно, что душа театра не режиссер и не актер, а автор, и только он. Это мы говорим: театр Станиславского, Комиссаржевской. При некотором удаленьи мы уже скажем: театр Расина, театр Шекспира.

Театр Блока охватывает десять лет сумеречно-рассветных от малой революции до Великой Войны. Это тот новый репертуар, который вопреки важным директорам театров, поклонникам Рышкова и Трахтенберга, шел прямо из сердца русского общества к сердцу каждого отдельного его представителя. И победы и пораженья у поэта и его аудитории одни и те же. Сила Блока в его чувствованьи ритма, двигающего массами.

Словно собираясь с силами для предстоящих ей великих испытаний, дремала душа страны. Не было ни действия, рождающего драму, ни воспоминанья о действии, из которого родился бы эпос. Одна лирика парила нераздельно. Чувство, бессильное выйти за свои пределы, загоралось всеми цветами радуги, как мыльный пузырь на солнце, и наш

глаз обогащался созерцанием невиданных дотоле оттенков. Блок был первым поэтом этого периода и у него хватило даже творческой энергии на инсценировку своих же лирических стихотворений. В самом деле, театр — достоянье немногих героических эпох, а сцена и актеры на ней — всех. И вот поэты инсценируют свои лирические и эпические замыслы, создавая не подлиные произведенья искусства, но суррогаты драматического творчества. О том, как это делается и как могло бы делаться, я поговорю в другом месте, пока же прошу обратить вниманье на то, что «Балаганчик» вышел из «Нечаянной Радости» (там даже есть стихотворенье под таким же названьем), «Король на площади» из «Земля в снегу» и «Незнакомка» из «Снежной Маски». Мне эти пьесы дороги как вариации на незабываемые образы, но я так же приветствовал бы альбом рисунков на те же темы или музыкальные композиции. Театрального же в них нет ничего, кроме модной в то время ломки веками выкристаллизировавшихся форм отношений между двумя сторонами рампы, оказавшихся не под силу тогдашним актерам и авторам. Ломка была столь же решительная, сколь изящная, но и только. Созидания не было. Я помню постановку доктором Дапертутто «Балаганчика» и «Незнакомки» несколько лет тому назад в Тенишевском зале. Постановка была блестящая, актеры (о чудо!) великолепно говорили стихи и было только, только что приятно. А ведь щеки бледнеют и глаза загораются, когда читаешь эти вещи вечером один в своей комнате.

Остается «Роза и Крест», написанная позже других, хотя тоже до войны. Эта величественная поэма имела все права быть рассказанной в октавах. Каприз поэта сделал из нее драму. Попробуем покориться этому капризу.

Герой пьесы — это рыцарь Бертран, немолодой, незнатный, неудачник на турнире. Он на службе у графа Арчимбаута и влюблен в графиню Изору. По ее порученью он находит и приводит в Лангедок бретонского менестреля, решает бой против восставших ткачей и, раненый, умирает, охраняя Изору, целующуюся со вчерашним пажом, красивым и робким Алисканом. Прекрасный образ, но в котором нет ничего драматического. Он ни с чем не борется, ничего не домогается. О своем постепенном проникновеньи в непонятное ему сперва сочетанье слов «Радость-Страданье» он рассказывает только в лирических монологах,

не сопровождая их никакими решеньями. Второе наиболее значительное лицо пьесы — это графиня Изора. Как эпический образ она, пожалуй, еще значительнее Бертрана, как драматический — не существует, подобно ему. Это молодая женщина, под влияньем зимней тоски влюбившаяся в неведомого ей автора песни, которую случайно пропели под ее окном. Но наступает весна, приведенный певец оказывается стариком, и она отдает свою благосклонность ничтожному юноше. Часто физическая правдивость этого образа только подчеркивает его статичность. Что сказать об остальных? Все хороши: и бретонский поэт Гаэтан, во всем мире видящий лишь его сказочную сущность, и эстет тринадцатого века Алискан, и грубоватый хитрец Капеллан. Но если рассматривать их как действующие лица драмы, то они представятся какой-то колонией толстовцев, где каждый без спора и колебания делает то, что ему скажет другой. А ведь драма — это столкновенье воль, страстная напряженность положений, во время которой у зрителя ногти впиваются в ладони и он замирает, ожидая, что же случится, кто же победит?

Если правильно относить начало театра к эллинским жертвоприношениям, то не надо забывать, что тогда проливалась, пьяня присутствующих, настоящая кровь.

Так давно мы ждали постановки «Розы и Креста». Так хотелось отдаться ритму этих колдующих стихов, любоваться переливами этих нежных существований, как в летний полдень любуемся пробегающими облаками. Но когда я недавно прочел, что наконец решено поставить эту пьесу, с какой болью почувствовал я, что это поздно. Так мужчина с печалью смотрит на нежную девочку, в которую бы он мог так ясно влюбиться пятнадцать лет тому назад. Мечтательный период русской жизни теперь весь в прошлом. Ритму нашей жизни отвечает только трагедия. Мы доросли до Шекспира и Корнеля.

74.

От Сарданапала через Алкивиада, Боэмунда Тарентского, Букингама вплоть до Джорджа Брюммеля — какая удивительная цепь людей-поэм, не творцов, а произведений искусства. Сколько их, красивших себе рот, полировавших ногти, изучая в то же время недоступную смертным науку быть всегда естественно прекрасными. С какой забавной точностью

соответствуют они другой цепи, подвижников и аскетов, от Будда до Серафима Саровского. Как те о своем духовном совершенстве, эти заботились о внешнем. И их подвиг не напрасен, их слава не умрет. Об этом позаботятся и божественный Платон, и Тацит, и Барбэ д'Оревильи.

Среди этих попугаев человеческого зверинца арбитр изящества Петроний занимает едва ли не первое место. У него есть то, чего не хватало его предшественникам и преемникам — голос, проходящий сквозь века. В его словах разгадка и его и всей его породы. Не ищите в них ни дивных откровений, ни лирического порыва. Он просто умен и холоден и рассматривает жизнь, держа ее на весу, как не слишком драгоценный кубок. Автор «Сатирикона», он сделался классиком. Но я люблю Матрону из Эфеса, даже не вполне достоверный стилистический пустячок. Какой хохочущий юноша, какой ухмыляющийся старик рассказал арбитру эту гадкую, но забавную сплетню? И почему, вместо того, чтобы с ними поглумиться над несчастной, он взялся за восковые дощечки, позабыв на час любимый «Сатирикон»? Ответ ясен. Гонитель вульгарных вольноотпущенников и самого Нерона, он почуял более благородную дичь. Женщина в высшем напряжении ее духовных сил, любящая и героическая,— если ее развенчать, то действительно можно читать Эврипида, любуясь лишь оборотами речи, смотреть на статую Андромахи, ценя лишь волнообразность линий. В этот день суровый Рим победил патетическую Грецию. И как странно! Впервые возвысил голос пессимистический реализм Мопассана.

75. «АРИОН»

Вы, конечно, помните у Пушкина:

...Погиб и кормщик, и пловец!
Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою.
Я гимны прежние пою
И ризу влажную мою
Сушу на солнце, под скалою.

Это сказано раз навсегда, для всех войн, для всех революций, бывших и будущих.

И я мечтаю о том, что, когда у нас появятся подлинные декламаторы стихотворений, они сумеют в этом отрывке подчеркнуть какими-то особыми средствами слово «прежние».

Как ни старались историки литературы вывести различные ее школы из событий общественной жизни, их попытки неминуемо терпели неудачу, особенно в отношении к поэзии.

Как огонь, сколько его ни прижимай железной доской, всегда будет стремиться вверх и ни одной складки не останется на его языке, так и поэзия, несмотря ни на что, продолжает начатое и только из него создает новое. Я уверен, что Пушкин слово «прежние» употребил именно в этом смысле. Но поэзия одно, а стихи — увы — часто другое. И чем яснее поэт осознает себя, как политический деятель, тем темнее для него законы его «святого ремесла». «Политическая песня — скверная песня»,— говорил Гете, и многие книги последнего времени доказали эту мысль.

Семерых поэтов, собранных в сборнике под названием «Арион», нельзя упрекнуть в пристрастии к политике. Правда, и ее они касаются своими жадными и неопытными руками, но это все еще только жажда осознать самого себя, а никак не окружающий их мир. Все они разные, но всех их объединяет молодая серьезность чувства и решение войти в искусство через дверь, а не через окно. Видно, что им действительно нужно писать стихи для самих себя, а следовательно и для нас. Хорошо, что они при своем выступлении не стремятся произвести шум, как это было принято еще так недавно, потому что спокойный голос имеет все шансы быть услышанным в толпе буянов от искусства.

Рассмотрим же их по отдельности.

У Владимира Злобина есть очень ценная для критика и читателя привычка ставить даты под своими стихотворениями. Из шести его вещей три, помеченные 1916 годом, страдают неврастенической расплывчатостью.

Дыхание короткое, как у загнанного зверя, слишком сложно задуманные эффекты не удаются, слова тусклы и слабо прилажены друг к другу, чувствуется, что это начало. Стихи 1918 года значительно проще. Правда, и в них еще нет ни силы выражения, ни радости всепоглощающей мысли, и они звучат скорее как разговор с самим собой, чем как обращенье, но в них есть какая-то благая тишина, в которой, если ему это суждено дух может беспрепятственно развиваться:

А дух досады, дух унылый,
Тревогу жизненных невзгод
С собой, как ветер легкокрылый,
Бесследно время унесет...

Дмитрий Майзельс еще меньше Злобина нашел себя. Порою слышится что-то от Лафорга — «луна — собачья ли красавица — задумалась о палаче?». Но сейчас же сменяется Ахматовой — «Ты где, кто едкий пламень на земле со мною пил? Запекшимися губами шепни, что ты не любил» — или ранним Блоком —

Но одна зажигаешь ты роз костры,
Синее пламя льется, мерцая, в твоих глазах.
Ты вся побледнела от дымной игры.

Он осложняет свое трудное положение еще и тем, что вступает в неблагодарную борьбу и с ритмом, заставляя их порой держаться на одной только цезуре, и с языком, прибегая к сложной перестановке слов и изменению падежей. Хотя увлечение техническими проблемами и указывает иногда на живучесть таланта, оно также и стесняет его во многом.

Георгий Маслов уже выработал себе стих твердый и в то же время подвижный; подход к темам определенный и достаточно их исчерпывающий. Только какая-то неинтенсивность чувства, печальный дар оставаться в стороне от того, о чем говорится, заставляет несколько опасаться за будущее поэта. Выше я говорил о его темах, хотелось бы видеть у него тему в единственном числе. Но уже и теперь его стихи определенно радуют читателя:

Не предвидит сердце глупое
Дня свиданья, дня разлуки.
Разве гладил бы так скупо я
Эти маленькие руки?

Верю, все ж тебе припомнятся
Вечера шального мая,
Лишь глаза опустишь, скромница,
Наши встречи вспоминая,

Как, твои колени трогая,
Я пьянел, весной волнуем,
Ты же улыбалась, строгая,
Самым дерзким поцелуям.

Стихи Николая Оцупа являют пеструю смесь действительно удачных строк и строф с общими местами и, что еще грустнее, со стихами явно сделанными.

У него сильный голос, только он не часто попадает в тон. Хорошо, что он ищет себя в больших заданиях и ритмических, и композиционных. У него намечается зоркий глаз и чуткое ухо, а также уменье возвышаться над подробностями, выдерживая общий рисунок. При таких условиях позволено надеяться, что техника к нему придет. В доказательство моих слов я приведу строфу из первого его стихотворения:

...В напеве том меня пленяют
Такие ноты первой силы,
Какие только повторяют
Вола натянутые жилы...

и другую, описывающую туннель:

...Когда же скалы в глухом отпоре
Нутрами ухнут,— в ответ тогда
Обманом взятое, воет море,
И сверху каплет сильней вода.

Стихи Анны Регатт— хорошие, живые, по праву появившиеся на свет. Может быть, если бы не было Анны Ахматовой, не было бы и их. Но разве это умаляет их достоинство? Ахматова захватила чуть ли не всю сферу женских переживаний, и каждой современной поэтессе, чтобы найти себя, надо пройти через ее творчество. Хотелось бы видеть больше стихов Анны Регатт. Все ее вещи, собранные Арионом, разные, и каждая хороша по-своему. Одно пленяет чуть слышным запахом, другое поет, третье светит нежными красками — видно, что каждое замыкает какой-то этап во внутренней жизни автора.

Смуглые бабы, мерно гуторя,
День свой окончили, полный шума.
Господи, сколько в России горя,
Страшно подумать!
Сколько проехали мы селений,
Изб простых, резных и узорных,
Старых церквей, волостных правлений,
Въезжих и сборных.
Каждый дом — что темная келья,
Каждое сердце в саван одето.
Нету в России, нету веселья,
Радости нету.

У Всеволода Рождественского есть тот беспредметный и напряженный лиризм, который владел нашими поэтами лет десять тому назад. Меня он пленяет едва ли только по воспоминаниям. Есть магия в этом набегании строк одна на другую, набегании, не дающем задерживаться ни на одном образе и оставляющем не память о стихотворении, а лишь вкус его. Я верю, многое переменится в поэте, многое привлечет его внимание и потребует быть сказанным — ведь путь поэта это путь его любви к миру,— но мне хотелось бы, чтобы это его качество осталось. В нем залог самодовлеющего очарования, самого важного в поэзии.

Все, что я сказал, относится лишь к трем стихотворениям Всеволода Рождественского, два же первые, неловкие в своей сентиментальности, к тому же не совсем самостоятельны: первое имеет образец в книге Владислава Ходасевича «Счастливый домик», второе напоминает сразу несколько вещей Иннокентия Анненского. Но вот приятное, хотя и типично юношеское стихотворение:

Безумный цветок Иудеи,
Цветок, обагривший поля,
Ты вновь вырастаешь, белея
Ленивым изгибом стебля.

. . . .

И Отрок неведомый снится
Твоей опаленной мечте,
И странная белая птица
В горящей стоит высоте.

Стихи Виктора Тривуса напомнили мне несколько лет уже не печатавшегося Петра Потемкина. Может быть, больше серьезного чувства и меньше мастерства. Но то же стремление жить не в мгновениях и не в веках, а только в днях, та же дразнящая автобиографичность и наблюдательность, скорее беллетриста, чем поэт, но жизнь всякая нам интересная, <пробел в тексте (типографская ошибка)>аских рисунков, которые вовсе не имеют надобности быть грубыми, чтобы производить впечатление. Секрет их обаянья — отсутствие каких бы то ни было стилистических украшений и условно-поэтических образов. Как видите, все условия, которые не могут не порадовать читателя, так же как его радуют нескромные мемуары. Можно не интересоваться душой иного поэта, но жизнь всякая нам интересна, потому что в каждом из нас скрыт ненасытный зритель.

Кэт умерла в начале мая,
Ей было восемнадцать_лет.
Как жаль! Веселая такая,
Беспечная такая Кэт!

. . . .

Кэт милая! В какие выси
Унесена твоя душа?
Должно быть, многие в Тифлисе
Твердили: «Жаль. Как хороша!»
Должно быть, многие вздыхали
В сухие ночи над Курой,
И томик Лермонтова брали
В прогулки длинные с собой.

76.

Не будучи ассириологом, я не задавался целью дать перевод, который имел бы научное значение. Для составления его я пользовался трудом: Paul Dhorme. Choix de textes religieux assyrobabyloniens. Transcription, traduction, commentaire. Paris, 1917, и изредка указаниями В. К. Шилейко, перу которого принадлежит печатаемое ниже введение. Желая сделать перевод приемлемым для всех, любящих поэзию, я позволил себе восстановить по догадке недостающие части некоторых строк, выкинуть утомительные повторения, свести в одно целое эпизоды, разъединенные лакунами, и, когда бывал уверен, что говорю о том же, о чем и автор поэмы, несколькими фразами заполнить слишком уж досадные пробелы дошедших до нас таблиц. Ради легкости чтения я, строго придерживаясь стихосложения подлинника, стремился создать для каждой строки подобие ритма, связывая их, кроме того, общими для всех женскими окончаниями. Я полагаю, что был вправе применить указанные выше приемы, потому что изумительно-прекрасная поэма о Гильгамеше должна быть достоянием всех, а не только узких специалистов. И пусть трудность работы послужит оправданием ее недостатков.

77.

Французская поэзия восемнадцатого века во всем следовала приемам, открытым в предыдущем веке Малербом и возвещенным его глашатаем Буало: безупречности формы при благородно-простом и ясном содержании. В то время Париж был действительно средоточьем мира, его столицей, и французские поэты ставили себе главнейшей задачей сиять, подражая в этом своим предшественникам из другой столицы мира, древнего Рима. От Малерба они отличались только тем, что заменили его силу грацией, его вкус робостью. Поэзия им представлялась совсем особым миром со своею собственной топографией, миром, отличным от земли и только случайно пользующимся земными именами; в этом мире гармония целого поглощает подробности, сглаживает отличья, равняет великое и малое в слегка — но только слегка — приподнятом стиле. Словом, это был божественный воляпюк поэзии, всем понятный, никому не родной. Только паденье Наполеона и с ним военной мощи Франции заставило

ее поэтов задуматься над тем, что есть иные страны и иные способы творчества, что поэту свойственно не столько петь и сиять, сколько говорить и жить. Так появился романтизм.

Романтизм по отношению к классицизму был тем же, чем Романия, римская провинция, к Риму, Roma. Он был провозглашением прав провинции, многообразной, красочной, полной страстей и добродетелей, несвойственных столице, новых и неожиданных черт. Хороший вкус для него не был фетишем, и он смело обратился ко всему отвергнутому классицизмом, к средневековью и к народному творчеству, что на Западе значило почти одно и то же. Классицизм был возрожденьем античности, романтизм стал возрожденьем средневековья, не механически только, но внутренне, возрожденьем средневекового мироощущенья. В романтизме французская поэзия пережила свою великую революцию, утвердившую право каждого слова, каждого образа быть достояньем поэзии.

В пятидесятых годах, когда назрела потребность подвести итоги движению и подсчитать завоевания, романтизм разделился на два рукава. Парнасцы попытались создать синтез романтизма и классицизма, сохранив от первого красочность образов, точность выражений и ритмические нововведения, а от второго строгое развитье мысли, гармонию образов и объективность, возведенную ими в основной принцип под названьем бесстрастия. Проклятые, с их духовным вождем Бодлером, предались анализу, а порой просто фиксированию самых сложных и наименее изученных ощущений и переживаний, создавая формы, капризные, утонченные и гипнотизирующие.

Наряду с ними другие поэты, не объединенные школой, пользовались формами, созданными романтизмом, отвоевав себе каждый свой собственный уголок, этот в философии, тот в патриотизме, третий в сатире и т. д.

И парнасцев и проклятых сменила школа символистов, духовно более связанная с последними. Символизм во Франции был как бы вторичным романтизмом, построенным не на чувстве, а на изученьи средневековья, его сложных и цветистых научных дисциплин, и показывал нам душу современного человека во всей ее многогранности и противоречиях, результате прошлого. Вскоре после возникновения символизма часть его адептов всецело отдалась средневековью, его языку и образам, не оставляя, однако, мысли о возможности связать его с античностью, и создала таким образом неороманскую школу. Другая

часть, больше обращая внимания на осознанье символизмом современности, провозгласила принцип научной поэзии, т. е. поэзии, которая охватила бы всю сложность человеческой науки и интуитивными прозрениями объяснила бы то, что недоступно точному знанию. Большая же часть, однако, поставила себе задачей сохранить лирический порыв первых дней символизма и, стремясь к этому, не раз впадала в беспочвенный эстетизм.

В наши дни, кроме этой группы, все еще самой многочисленной и влиятельной, существуют две группы: первая, когда-то объединенная в кружок «Аббатство», получила в наследие от школы Научной Поэзии высоту и серьезность задании, а от Верхарна и других вождей символизма находчивость и смелость их разрешений; составляющие вторую, футуристы заняты преимущественно вопросами языка и формы и стараются довести их до крайних пределов выразительности, пользуясь для этого удивленьем, вызываемым их необычностью.

Необходимо оговорить, что, несмотря на то, что романтизм является родоначальником всех позднейших течений французской поэзии, традиции классицизма по-прежнему живы, проявляясь то в лице отдельных поэтов, то врываясь в творчество ярких представителей иных, даже враждебных им направлении. Особенно это заметно в театре, где классическая трагедия все более и более торжествует над романтической драмой.

78.

Один путешественник XVIII века рассказал в своей книге о странном человеке. Это был помощник капитана, уже пожилой и всегда задумчивый. Он верил в призраков. Когда в пути их застигали бури, он утверждал, что это возмездие за смерть альбатроса, огромной белой птицы из породы чаек, которую он застрелил ради шутки. Воспользовавшись этим рассказом, Кольридж создал свою бессмертную поэму.

Самуэль Тэйлор Кольридж родился.в 1772 г., умер в 1834. Он был сыном бедного деревенского священника и еще в отрочестве обнаружил столь блестящие способности, что школа, в которой он учился, послала его на свой счет в университет, а это случалось очень редко. Но в университете он пробыл только два года —1791—93-й — годы наиболее бурного взрыва Великой Французской Революции. Началь-

ство университета заподозрило юношу Кольриджа в сочувствии идеям республиканцев, он вынужден был покинуть университет и нанялся солдатом в драгунский полк.

Живя в казармах, он, подобно нашему поэту Гавриилу Державину, его современнику, писал письма безграмотным солдатам, а они за это исполняли его работу в конюшнях. Через четыре месяца друзья освободили его из казармы, и тогда он начал заниматься литературным трудом, чему очень способствовало его знакомство с Робертом Саути, талантливейшим поэтом того времени. Вместе с Саути и еще несколькими юношами Кольридж затеял поездку в Америку, чтобы основать там идеальную социалистическую колонию, но что-то помешало ему осуществить эту затею, и он всецело отдает себя литературной деятельности, пишет революционную трагедию «Падение Робеспьера», не имевшую успеха у английской публики, читает лекции, издает газету.

Сильно влиял на Кольриджа, как и вообще на всю литературу той эпохи, знаменитый поэт Вордсворт, учивший своих современников, что для поэзии, живописи и вообще для искусства нет ничего не достойного внимания и что уличный мальчик, катающийся по тинистому пруду в грязном корыте, для истинного поэта столь же значительный сюжет, как поход Александра Македонского в Персию.

Кольридж был один из талантливейших в той кучке поэтов, которая основала в Англии новую поэтическую школу под названием «Озерной». Ближайшие предшественники этой школы довольствовались описаниями, рассуждениями, рассказами, часто блестяще изложенными, но всегда поверхностными. Их поэзия то развлекала, то поучала читателя, но не трогала и не потрясала. Их темы были бедны, выбор слов ограничен, и чувствовалось, что они знают о жизни не больше, чем те, к кому они обращаются.

Поэты Озерной школы, Кольридж и его друзья, Вордсворт и Саути, выступили на защиту двух близких друг другу требований,— поэтической правды и поэтической полноты. Во имя поэтической правды, они отказались от условных выражений, ложной красивости языка, слишком легковесных тем, словом, всего, что скользит по поверхности сознанья, не волнуя его и не удовлетворяя потребности в новом. Их язык обогатился множеством народных речений и чисто разговорных оборотов, их

темы стали касаться того вечного в душе человека, что задевает всех и во все эпохи. Во имя поэтической полноты они пожелали, чтобы их стихотворения удовлетворяли не только воображению, но и чувству, не только глазу, но и уху. Эти стихотворения видишь и слышишь, им удивляешься и радуешься, точно это уже не стихи, а живые существа, пришедшие разделить твое одиночество.

Поэты Озерной школы охотно покидали Лондон и жили в провинции, в Кесвике, на берегу знаменитого озера, которое они часто воспевали и от которого получили свое название. Уже в те дни вся средняя Англия была обширным садом, где посреди рощ и вод, пастбищ и нив были раскиданы чистенькие деревушки со старинными колокольнями, уходящими в бледно-голубое небо.

Все буйное, все героическое английской жизни сосредоточивалось у моря, в портовых городах, откуда каждую неделю отходили корабли к далеким колониям, увозя то божащихся и ругающихся, то надменных и холодных крепкоскулых и мускулистых людей. Эти были чужды поэтам «Озера», время их воспевания пришло с Байроном. Кольридж и его друзья полюбили мирную природу не столько ради нее самой, сколько из-за возможности постигать при помощи ее душу человека и тайну вселенной. Подлинное озеро, которому Кезикское было только внешним выражением, они искали в глубине своего духа и, смотрясь в него, постигали связь между собой всего живого, близость миров невидимого и видимого, бесконечно-радостную и действенную любовь. Нечто подобное бывало знакомо и нашим сектантам, как это видно из их песен. Нечто сродное проглядывает и в произведениях современных русских поэтов.

Лучшим поэтическим созданием Озерной школы справедливо считают Кольриджеву «Поэму о старом моряке». Она написана размером английских народных баллад, с повторениями тоже в народном духе. Это как бы приближает ее к читателю, которому хочется ее петь, как пелись когда-то поэмы, послужившие ее образцом. Повторения подчеркиванием наиболее значительных мест гипнотизируют нас, заражая напряженным волнением рассказчика. Рифмы, порой возникающие посередине строки, звеня в коротком размере, как колокольчики, усиливают магическую музыку поэмы.

Старик, герой поэмы, конечно, родом из глубины страны. За грех, в котором повинен каждый охотник, он мучится раскаянием всю свою жизнь. В морях, где байроновские герои развлекаются битвами и любовью прекрасных дикарок, он видит только духов, то грозящих, то прощающих. Но как мудро все это в кажущейся простоте, какая глубина мысли в этом взгляде на человека, как на заблудившегося ребенка! Ведь каждый из нас хоть раз в жизни был одинок, подобно старому моряку, так одинок, как, может быть,

Бывает только Бог,

и каждый, прочтя эту поэму, почувствует, подобно свадебному гостю, что и он «углубленней и мудрей»

Проснулся поутру.

Первый перевод этой поэмы на русский язык сделан в пятидесятых годах Ф. Миллером, второй — в девятисотых — Аполлоном Коринфским.

79.

Один английский историк литературы трогательно сказал про Саути: «Не было ни одного поэта, который бы писал так хорошо и много и в то же время был так неизвестен публике». Это верно по отношению к Западу. У нас же, благодаря переводам Жуковского и Пушкина, имя Саути гораздо известнее, чем у него на родине.

Роберт Саути родился в 1774 г. в Бристоле в семье небогатого торговца мануфактурой.

Воспитанием своим он обязан тетке со стороны матери, мисс Тайлер, в доме которой он пристрастился к чтению и познакомился с искусством, благодаря частым встречам с местными актерами. Он был исключен из средней школы за резкую статью о системе воспитания, помещенную в журнале, издававшемся учениками. Затем два года пробыл в Оксфордском университете, но мало вынес оттуда, занимаясь, главным образом, греблей и плаваньем. В этот же период своей жизни он

познакомился и подружился с поэтом Кольриджем*, который был старше его на два года. Оба юноши, увлекавшиеся Великой Французской Революцией, затеяли устроить в Америке социалистическую республику, где бы первое место было отведено поэтам, но недостаток средств помешал им приступить к осуществлению своего намерения. Тогда же Саути написал революционную поэму «Уот Тайлер»**, которая появилась в печати лишь много лет спустя. Под влиянием деятельности Наполеона, которого Саути считал врагом свободы, он начал ценить английские порядки и скоро сделался ярым приверженцем церкви и государства, что и вызвало резкую вражду к нему со стороны Байрона.

В Англии есть древний обычай выбирать из числа поэтов — поэта-лауреата (увенчанного лаврами). В 1813 г. таким поэтом, по настояниям Вальтер Скотта, был выбран Саути. С тех пор он жил, погруженный в свои книги и рукописи, и умер в 1843 г., оставив после себя 109 томов своих сочинений и одну из самых больших частных библиотек Англии.

Саути называют самым типичным представителем Озерной школы***, как Кольриджа — самым ярким и Вордсворта — самым глубоким. Из ряда лозунгов, брошенных этой школой, Саути больше всего обратил внимание на правду историческую и бытовую. Исключительно образованный, он охотно выбирал темами своих поэм и стихотворений отдаленные эпохи и чужие ему страны, причем стремился передавать характерные для них чувства, мысли и все мелочи быта, сам становясь на точку зрения своих героев. Для этого он пользовался всем богатством народной поэзии и первый ввел в литературу ее мудрую простоту, разнообразие размеров и могучий поэтический прием повторений. Однако именно это и послужило причиной его непризнанья, потому что девятнадцатый век интересовался прежде всего личностью поэта и не умел увидеть за великолепием образов их творца. Для нас стихотворения Саути — это целый мир творческой фантазии, мир предчувствий, страхов, загадок, о

* Смотри № 19 Всемирной Литературы: Кольридж, «Поэма о старом моряке» (прим. Гумилева — *Ред.*)

** Уот Тайлер — вождь революционного движения в Англии в конце четырнадцатого века, бывший кузнецом — (прим. Гумилева — *Ред.*)

*** Об Озерной Школе см. выпуск № 19 «Всемирной Литературы». — (прим. Гумилева — *Ред.*)

которых лирический поэт говорит с тревогой и в которых эпический находит своеобразную логику, только некоторыми частями соприкасающуюся с нашей. Никаких моральных истин, кроме, может быть, самых наивных, взятых как материал, невозможно вывести из этого творчества, но оно бесконечно обогащает мир наших ощущений и, преображая таким образом нашу душу, выполняет назначение истинной поэзии.

История литературы знает два типа баллад — французский и германский. Французская баллада — это лирическое стихотворение с определенным чередованием многократно повторяющихся рифм. Баллада германская — небольшая эпическая поэма, написанная в несколько приподнятом и в то же время наивном тоне, с сюжетом, заимствованным из истории, хотя последнее не обязательно. Баллады Саути принадлежат именно к этому типу.

80.

Французским народным песням не повезло: в то время как все другие нации с конца восемнадцатого века живо заинтересовались своей народной поэзией, обрабатывали ее и собирали, французы, восхищаясь чужими песнями, известными им в переводах, пренебрегали своими. Причины этому отчасти суровые требования их стихосложения, которым не всегда удовлетворяло народное творчество, отчасти расцвет романтической поэзии во Франции, насыщавший в читателях жажду новизны. Только с пятидесятых годов начинается во Франции собирание народных песен, и в конце века поэты Мореас, Метерлинк (позже Верхарн) научаются пользоваться ими для создания совершеннейших образцов французской поэзии.

Французская песня известна нам с двенадцатого века. Но долгое время она не была характерно народной, а сливалась с общей поэзией. Только с шестнадцатого века начинается их разделение. Городская поэзия, аристократизируясь, отошла от своей сестры, и последнюю стала хранить лишь память народа, легкомысленная, изменчивая и капризная. Большинство дошедших до нас французских народных песен создавалось в семнадцатом веке, но все они подвергались позднейшей обработке, подновлявшей строение фраз и заменявшей вышедшие из употребления слова современными. Все они могут быть разделены на два основ-

ных типа: балладный, когда рассказывается какое-нибудь событие, особенно поразившее народное воображение, и лирический, с обязательным припевом, пение которого заменяло музыку или сопутствовало ей на деревенских балах. Несмотря на то что во многих местностях Франции крестьяне говорят на особых наречиях, так называемых патуа, остатках древнего языка, вытесненного языком центральной Франции, народные песни написаны чистым французским языком. Когда крестьянин хочет творить, он ищет слова более изысканные, чем те, которые он слышит каждый день, особый поэтический язык. Несчастная лачуга, где он родился и вырос, становится для него замком его отца, лодка — посеребренным кораблем и т. д. Подобное же явление мы замечаем порою и в русских песнях. В песню проникают только те слова старого языка, которые уже утратили всякое значение и стали просто звуковым украшением стиха, составляя его припев.

Среди песен, принадлежащих той или другой деревне, почти не бывает заслуживающих внимания. Это по большей части описания местных событий, обольщений, драк, краж, грубые и наивные. Действительно замечательные песни бродят по всей Франции, порой и по Швейцарии, Италии, Испании, даже порой по Германии. Возможно, что они самостоятельно зарождались в каждой из этих стран; человеческий ум часто сталкивается с одними и теми же положениями, мыслями, из которых рождаются одинаковые сюжеты. Сходство басен Лафонтена со сказками негритянских народов, поэм древнегерманских с поэмами восточными, казалось бы, могло служить разительным примером. Однако надо помнить, что прежде общение народов между собой было гораздо шире и оживленнее. Оно поддерживалось войнами, союзами, паломничествами и огромным скоплением народа на ярмарках. Кроме того, в среде народа были свои странствующие поэты, большей частью нищие слепцы, которые охотно заимствовали песни друг у друга и разносили их по всей Западной Европе. Мотивы же своего творчества они часто получали в монастырях, где грамотные монахи, с целью увеличить приток паломников, охотно сообщали им истории, сложенные поэтами-специалистами.

Таким образом рассказы о пастушках через посредство изысканных пасторалей пришли в народную поэзию из древней Греции, другие — о рыцарских приключениях — из рыцарских романов, утехи средневековых сеньеров и т. д.

В наши дни народная поэзия на Западе может считаться умершей. Уже в середине прошлого века крестьяне думали, что над ними смеются, когда их просили петь их песни. Более развязные пели испорченные городские романсы, обрывки из опер. Город и тут оказался поставщиком машинных изделий, вытесняющим любовно сделанную работу. Однако, благодаря стараньям таких терпеливых и образованных собирателей, как Бюто, Пюимегр, Флери и др., мы имеем достаточно образчиков этой своеобразной и пленительной поэзии.

С внешней стороны французские народные песни редко удовлетворяют требованиям, которые французский читатель предъявляет к стихам. Рифмы постоянно заменяются созвучиями, а иногда пропадают вовсе; мужские и женские окончания стихов чередуются в беспорядке; цезуры отсутствуют, многие слова повторяются только, чтобы сохранить размер, который все-таки часто пропадает, и т. д.

Но все эти недостатки искупаются по-царски. Творец народной песни — брат творца сказок. Для него почти нет сравнений и вовсе нет метафор. Они тотчас переходят у него в развитие образа. Там, где обыкновенный поэт сравнил бы девушку с дикой уточкой, он заставляет девушку превратиться в эту птицу. Соловей, утешающий покинутую пастушку, переносит вести от нее к возлюбленному и обратно. Корабль, на котором должны плыть девушки, строится из слоновой кости и серебряных досок, а снасти на нем шелковые и паруса кружевные. Чудо так естественно входит в это творчество, так глубоко проникает его, что нам кажутся событиями иного мира и самые обыкновенные истории: возвращение мужа, похищение девушки.

Затем самая неопытность поэта часто служит ему на пользу. Не рассчитав хода темы, он постоянно должен выпутываться, чтобы как-нибудь закончить стихотворение, и делает это с такою грациозной наивностью, что мы вполне удовлетворены. Это — искусство, которым только начинают овладевать современные поэты, заканчивать стихотворение, оставляя простор мечте читателя.

В этих песнях бежит и смеется веселая, как вино, и горячая, как солнце, галльская кровь. Зубоскальство над мужчиной и галантность по отношению к женщине — их главные темы. Однако и кельтская задумчивость наложила на них свой отпечаток, и обе истории о Рено пленяют нас мрачным ужасом и трагизмом положения.

81.

I

Как большинство поэтов начала девятнадцатого века, и Теофиль Готье унаследовал от Шатобриана и огненную меланхолию, и тоску по дальним странам, и ощущенье своего всемогущества. К этому наследству он прибавил только стальную волю и жизнеспособность духа, благодаря которой он неизменно оказывался своим в каждом из сменяющих друг друга поэтических лагерей века.

В юности своей, болезненной и печальной, он был недурным латинистом, но к большой тревоге своих учителей Горацию и Вергилию предпочитал поэтов времен упадка, и это за пол-столетья до Гюисманса, провозгласившего такой вкус духовным достиженьем. Еще в школьнические годы он поступает в мастерскую Риу и готовится стать художником. Дружба с молодыми поэтами-романтиками, и особенно с самим мэтром Виктором Гюго, склоняет его к занятьям поэзией. Еще раньше у него была готова поэма «Похищенье Елены», до нас не дошедшая, потому что ею воспользовался повар его родителей, чтобы опалить курицу. Не будем жалеть о ней, судя по названию, она могла быть классической. В 1830 году девятнадцатилетний поэт выпустил маленькую розовую книжку под названьем «Стихи Теофиля Готье». Она появилась в самый день революции и, конечно, прошла незамеченной. Литературные круги обратили вниманье на Теофиля Готье только в 1832 г., когда вышла его романтическая поэма «Альбертус», чудесное приключенье, в стиле Байрона и Гофмана одновременно. В ней уже налицо главнейшие особенности Готье как поэта: ритм быстрый и упругий, как рапира, неожиданность подхода к теме и такая точность и разработанность зрительных образов, что порою кажется, будто поэт все еще держит в руках кисть, а не перо. Однако долгое время после этого успеха Готье печатает главным образом прозу. Только в 1838 году появляется сборник его стихов за этот период со включеньем в него «Комедии смерти», признанной критиками одной из прекраснейших поэм, и не только романтической школы, но и всей французской поэзии. «Испания» и «Разные стихотворения» появляются в 1845 году, не прибавляя и не уменьшая славы Готье. Наконец, в 1852 году маленькая

книжка, озаглавленная с горделивой скромностью поэта, знающего границы своего творчества, но хозяина в них — «Эмали и камеи», заставила новое поколенье поэтов, в общем, враждебное романтизму, преклониться перед ее создателем. В ней было всего двадцать три стихотворенья, но в последующие годы, вплоть до окончательного изданья 1872 г., Готье довел их число до пятидесяти двух. Видно было, что эта книга дорога ему как лучший памятник его поэтического творчества. Стихи того же периода, но отвергнутые для «Эмалей и камей», появились в полном собранье его стихотворений в 1896 году.

II

Еще в юности Теофиль Готье объявил себя пажом Гюго и солдатом романтизма и остался верен своему вождю и знамени до конца жизни. Он пришел в литературу позже Ламартина, Виньи и Мюссе, едва ли превосходил их талантом, но его место в истории романтизма первое за учителем. Там, где Гюго произносил лозунги, Готье приводил их в исполненье, где Гюго, как титан, бросал глыбы, Готье складывал из них стройное зданье.

Восемнадцатый век оставил в наследство французским поэтам очень бедную ритмику. Александрийский стих (наш шестистопный ямб мог бы служить его образцом) с обязательной цезурой после шестого слога, разрезающей его на две части, не пелся, был декламационным и производил однообразные эффекты. Рифмы были затасканы и бедны. Об аллитерациях и прочих звуковых украшеньях стиха поэты не думали вовсе. Для них все заменяли переходы гласных, создававшие чуть-чуть женственную, но сладчайшую гармонию, несравненным мастером которой был Расин.

Романтики, и Готье больше других, произвели коренной переворот в этой области поэзии. Александриец, сохраняя цезуру после третьей стопы, разбился логическими цезурами на три части и приобрел таким образом небывалое до тех пор разнообразие, выразительность и певучесть. Рифмы, получив опорную согласную, иногда даже лишний слог, перестали только отмечать конец стиха, а сделались могучим музыкальным приемом. Однако верный своему первому призванью — живописи, Теофиль Готье фонетике стиха предпочитал его стиль. Это он пустил

в ход знаменитую фразу, что из всех шумов музыка — самый неприятный. И в стихотворении, посвященном балету — «Венецианский карнавал», он рисует звуки в их графическом изображении, подобно тому, как карикатуристы заставляют вылетать из трубы музыканта вереницу нотных знаков.

Стилистом Теофиль Готье является одновременно могучим и изысканным. По привычке образно выражаться, он говорил, что хотел бы иметь столько пиастров или рублей, сколько слов он ввел в обиход поэзии после Малерба. И он же требовал, чтобы была образована особая комиссия, которая допускала бы неологизмы и словарь с той же строгостью, с какой принимают членов в Жокей-клуб. По его мненью, тот, кого захватывает мысль самая сложная или виденье самое сокровенное, но без слов, чтобы их выразить, тот не писатель. Как это далеко от мненья русского поэта, провозгласившего, что «мысль изреченная есть ложь». Теофиля Готье слова учили невидимым ему самому оттенкам мысли, сопоставленья их придавали его образам неожиданную глубину и таинственность. Бессознательно следуя духу своей расы, превыше всего поставившей ясность, он избегал сложных метафор, заменяя их чисто восточным богатством сравнений. На этом он строил целые стихотворения, как, например, «Симфония ярко-белого», где во всех восемнадцати строфах-стансах повторяется эпитет «белый» и дается соответственный ему образ.

Это Сен-Бев открыл современникам значенье XVI века для французской поэзии. Теофиль Готье в своей книге «Гротески», расширяя и пополняя это открытье, дал еще целый ряд поэтов, пропущенных его предшественником. Такая близость с веком Ронсара не прошла для него бесплодно, и в композиции его стихотворений чувствуется очень французские изящество и свобода умного дю Белле, могучего Ронсара и гениального Виллона.

III

Стихи составляют лишь незначительную часть всего написанного Готье, и в то же время — как бы граненый алмаз, отражающий все его остальное творчество. Экзотика, искусство, женщина и страх смерти, вот главные его темы, которые воплощаются в столь характерные

для нашего поэта образы-мысли, образы-положенья. Чувство действительности у Готье устремилось не на усиленье ощущенья реального, а на матерьялизацию абстрактного. Всякое сравненье его стихотворений, какую бы служебную роль оно ни должно было играть по его замыслу, приобретает самостоятельное бытие и из определенья становится подлежащим. Например, «Гиппопотам», задуманный как символ равнодушья поэта к его хулителям, сделался живым образом, который оказался бы на месте и в «Жизни животных» Брэма. Вот почему Бодлер мог сказать про нашего поэта, что он любил и искал только прекрасное, и если пред ним представал предмет уродливый или отвратительный, он и из него умел извлечь таинственную и символическую красоту.

Такое творчество требует мощного и равномерного напряженья всех сил духа, и Теофиль Готье провозгласил лозунг «крепкого искусства» (l'art robuste), которому единственно принадлежит вечность. Это искусство, презирая чувствительность, отнюдь не исключает чувства и, напротив, делает его действенным, как пар в закрытом котле.

Значенье Теофиля Готье в истории поэзии велико и своеобразно. Он не создал школы, не имел последователей. И это понятно: всякая копия этого Протея искусства была бы неверна через миг; а темперамент, дающий возможность совершать эти превращенья скопировать невозможно. Однако его пример учил и продолжает учить поэтов.

Во время воинствующего романтизма 1830—1845 г. он был в его первых рядах и был представителем Виктора Гюго в кругах поэтической молодежи. Позже, когда французская поэзия разделилась на два рукава, с одной стороны, в журнале парнасцев «Современный Парнас» в первом же номере и на первом месте были напечатаны стихи Готье. А с другой <стороны> — «Цветы зла» Бодлера, книга, положившая, по мнению многих, основанье символизма, были посвящены «безгрешному поэту, совершенному волшебнику французского слова Теофилю Готье». Только Верлэн своей проповедью милого, вольного, несовершенного искусства заставил французских поэтов несколько позабыть того, кто и имел все права быть их учителем. Культ Теофиля Готье переходит в Англию и там культивируется Суинберном и особенно

Оскаром Уайльдом. В Германии его влиянье можно было бы проследить на Стефане Георге. В России стихи Теофиля Готье переводились крайне редко, и самое имя его было мало известно. Однако, когда в 1914 году вышел полный перевод «Эмалей и камей», он был принят чрезвычайно благосклонно и критикой, и публикой, что, конечно, указывает на роль, которую Теофилю Готье суждено сыграть в деле развития русской поэзии.

82.

I

Алексей Толстой сам описал свою жизнь в письме к итальянскому профессору де Губернатису, которое мы приводим ниже. Нам остается только добавить несколько подробностей.

Родителями Алексея Толстого были гр. Константин Петрович Толстой и Анна Алексеевна Перовская, побочная дочь известного вельможи, гр. Алексея Кирилловича Разумовского. Их брак был несчастлив, и спустя несколько недель после рождения ребенка супруги разошлись навсегда.

Поэт был широкоплеч, несколько грузен, отличался богатырским здоровьем и большой физической силой: гнул пальцами медные пятаки и сплетал зубцы вилки, как женскую косу. В молодости чертами лица он напоминал Льва Толстого, с которым находился только в весьма отдаленном родстве. Характера он был мягкого, легко поддающегося женскому влиянию, сперва влиянию матери, умной и властолюбивой, потом жены Софьи Андреевны Миллер, рожденной Бахметевой, одной из образованнейших женщин своего времени. В нем своеобразно сплеталась любовь к философии и постижению тайн бытия беззлобным, но метким и изящным с юмором.

Около половины своей жизни он провел за границей, большей частью в Германии, которую, подобно многим русским половины прошлого века, готов был счесть своей второй родиной.

Умер он 28 сентября 1875 г. вследствие отравления морфином, к которому, страдая астмой, вынужден был прибегать.

II

В сороковых годах, когда Алексей Толстой выступил на литературное поприще, героический период русской поэзии, характеризуемый именами Пушкина и Лермонтова, закончился. Новое поколение поэтов, Толстой, Майков, Полонский, Фет, не обладало ни гением своих предшественников, ни широтой их поэтического кругозора. Современная им западная поэзия не оказала на них сколько-нибудь заметного влияния, ясность пушкинского стиха у них стала гладкостью, лермонтовский жар души — простой теплотой чувства.

Творчество Алексея Толстого отличается своей содержательностью. В его лирике мы видим не только переживания, но и их рамку, обстоятельства, породившие их; в исторических балладах — не только описание событий, но и оценку их к ним, часто своеобразную, выясняющую их значение для нас. Убежденный поборник свободы, ценитель европейской культуры, Толстой любит вспоминать киевский период русской истории, гражданственность и внутреннюю независимость Киевской Руси, ее постоянную и прочную связь с Западом. Московский период вызывает в нем ужас и негодование, а отголосок его в современности — острую и смелую насмешку. Из-за этого его пьесы запрещались к постановке, стихи — к напечатанию. Но это не привлекало к нему симпатий передовой молодежи, мнением которой поэт искренне гордился, хотя не мог и не хотел подделываться под ее вкус. Напротив, в ряде стихотворений он борется с царившим в его время материалистическим отношением к жизни, провозглашая себя жрецом чистой красоты и сторонником искусства для искусства, что не нравилось тогдашней передовой критике и вызывало с ее стороны немало нападок. Он сам очень верно определяет свое положение между двумя полюсами русской общественной мысли:

Двух станов не боец, но только гость случайный
За правду я бы рад поднять мой добрый меч,
Но спор с обоими — досель мой жребий тайный,
И к клятве ни один не мог меня привлечь;
Союза полного не будет между нами —
Не купленный никем, под чье б ни стал я знамя,
Пристрастной ревности друзей не в силах снесть,
Я знамени врага отстаивал бы честь.

3

Впервые в печати Алексей Толстой выступил с повестью «Упырь», изданной под псевдонимом Краснорогского, в 1841 году. Тогда же он начинает работать над большим романом из эпохи Иоанна Грозного «Князь Серебряный», которому суждено появиться в печати только в шестидесятых годах. С 1854 года поэт печатается постоянно. В продолжение десяти лет появляются почти все его лирические стихотворения и большая часть поэм. К этому же периоду относятся его шутки и пародии под псевдонимом Кузьмы Пруткова, написанные совместно с его двоюродными братьями — Алексеем и Владимиром Жемчужниковыми. Затем следует многолетняя работа над драматической трилогией «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович» и «Царь Борис», прерываемая писанием исторических баллад. Драма из новгородской жизни «Посадник» не была окончена, так как начало ее не было одобрено женой поэта,— и появилась только после его смерти.

Наибольшим распространением пользовался роман «Князь Серебряный», вышедший в десятках изданий и переведенный на все европейские языки. Стихотворения и трилогия тоже переиздавались много раз.

Полное собрание сочинений Алексея Толстого составит четыре тома.

83. ПОЭЗИЯ БОДЛЕРА*

Теперь несомненно, что Бодлер один из величайших поэтов XIX века и во всяком случае наиболее своеобразный. Это, конечно, не значит, что он был чужд каких-либо влияний, тогда он не был бы великим, нет, просто эти влияния были настолько разнообразны и в то же время так глубоко восприняты и целостно слиты, что создали поэтическую индивидуальность, подарившую миру «новый трепет» (выраженье Виктора Гюго). Из французов его учителями были Сент-Бев и Теофиль Готье. Первый научил его находить красоту в отверженном поэзией, в природных пейзажах, сценах предместий, в явлениях жизни обычной и грубой; второй одарил его способностью самый

* Биография Шарля Бодлера будет помещена в другом томе его сочинений. Так как к этому тому приложена великолепная статья Т. Готье, мне остается добавить лишь немногое по поводу поэзии Бодлера. По поводу отдельных его стихотворений см. Приложения. (прим. Гумилева — *Ред.*)

неблагородный материал превращать в чистое золото поэзии, уменьем создавать фразы широкие, ясные и полные сдержанной энергии, всем разнообразьем тона, богатством виденья. Влиянье этих двух мэтров на Бодлера было настолько сильно, что его по справедливости причисляют к романтикам, мненье, которое разделял и он сам. Затем его сверстник и друг Теодор де Банвиль в своих «Клоунских Одах» задумал путем примененья неожиданных рифм создать новый род комического и этим натолкнул Бодлера на работу над редкими и новыми рифмами, что, конечно, отразилось на причудливости и изысканности его стиля.

С другой стороны, воспитывавшийся в Англии, превосходно знавший английский язык, Бодлер и там нашел близкие ему творческие умы. Не говоря уже о Байроне, этом кумире французского (так же как и русского) романтизма, впрочем, подарившем Бодлеру лишь поверхностно воспринятые последним темы мятежа и гордого отчаянья, Томас де Квинси и Эдгар По, поэты потайные и в свое время мало оцененные, оказали на него большое влиянье. Они научили Бодлера особенности англосаксонского воображенья, уменью соединять, не смешивая, ужасное с прекрасным, нежное с жестоким, райское с адским, как в поэме Мильтона. Это от них в поэзии Бодлера появились такие великолепные черные тона, счастье ужаса, блаженство отчаянья, радость неосуществимого желанья, и вторая их особенность, образность пышная, причудливая, пьяная, поддерживаемая парами опиума и алкоголя столько же, сколько филологическим гурманством.

Между этими двумя влияниями — французским, полным ясности, чистоты линий и латинской гармонии, и английским, над которым еще бродят черные тучи Нибелунгов,— поэзия Бодлера подобна закатному небу, где борьба света и тени порождает на мгновенье храмы и башни нашей истинной родины, лица тех, кого мы могли бы действительно полюбить, лиловые моря, в которых бы мы утонули, благословляя смерть.

Однако не одно случайное сочетание влияний создало Бодлера таким, как он есть, этому были и другие причины. Девятнадцатый век, так усердно унижавшийся и унижаемый, был по преимуществу героическим веком. Забывший Бога и забытый Богом человек привязался к единственному, что ему осталось, к земле, и она потребовала от него не только

любви, но и действия. Во всех областях творчества наступил необыкновенный подъем. Люди точно вспомнили, как мало еще они сделали, и приступили к работе лихорадочно и в то же время планомерно. Таблица элементов Менделеева явилась только запоздалым символом этой работы. «Что еще не открыто?» — наперебой спрашивали исследователи как когда-то рыцари спрашивали о чудовищах и злодеях, и наперебой бросались всюду, где оставалась хоть малейшая возможность творчества. Появился целый ряд наук, прежние получили неожиданное направление. Леса и пустыни Африки, Азии и Америки открыли свои вековые тайны путешественникам, и кучки смельчаков, как в шестнадцатом веке, захватывали огромные экзотические царства. В недрах европейского общества Лассалем и Марксом была открыта новая мощная взрывчатая сила — пролетариат. В литературе три великие теченья, романтизм, реализм и символизм, заняли место наряду с веками царившим классицизмом.

Бодлер к поэзии отнесся, как исследователь, вошел в нее, как завоеватель. Самый молодой из романтиков, явившийся, когда школа уже наметила свои вехи, он совершенно сознательно наметил себе еще не использованную почву и принялся за ее обработку, создав для этого специальные инструменты. Вот что он сам говорит об этом в своих проектах предисловия к «Цветам Зла»: «Знаменитые поэты уже давно поделили самые цветущие области царства поэзии. Мне показалось забавным и приятным, тем более что задача была трудной, извлечь Красоту из Зла. Эта книга, глубоко бесполезная и вполне невинная, написана только для моего развлечения и упражнения моей страстной любви к препятствиям...» «Рядом определенных усилий артист может возвыситься до стройной оригинальности; поэзия приближается к музыке просодией, корни которой уходят в человеческую душу глубже, чем это указывает любая классическая теория; поэт, который не знает точно, сколько каждое слово имеет рифм, не способен выразить какую-либо идею; поэтическая фраза может представить (и этим она близка к музыкальному искусству и математической науке) горизонтальную линию, линию прямую восходящую, линию прямую нисходящую... Может виться спирально, описывать полукруг или зигзаг; поэзия сближается с искусствами живописным, кулинарным и косметическим благодаря возможности выразить всякое ощущение сладости или горести, блажен-

ства или ужаса соединеньем существительного с прилагательным, аналогичным или противоположенным; опираясь на мои принципы и располагая знаньем, которое я берусь объяснить в двадцать уроков, каждый человек становится способным создать трагедию, которая будет освистана не более, чем всякая другая, или написать поэму достаточной длины, столь же скучную, как любая эпическая поэма...»*

Вот язык, которым никто не говорил до Бодлера, да и после многие ли? Теофиль Готье, Верлен, кто же еще? Однако нельзя считать Бодлера поэтом, преданным исключительно форме, по той простой причине, что такие поэты просто не существуют и не могут существовать. «Поэт формы»! вот слово, которое утилитаристы бросают всегда истинным художникам. Что касается меня, то, пока мне не отделят отчетливо в какой-либо фразе ее форму от содержанья, я буду утверждать, что это — два слова, лишенных смысла. Подобно тому как нельзя извлечь из физического тела качества, его образующие, т. е. его цвет, протяженность, плотность, не сведя его к пустой абстракции,— одним словом, не уничтожив его, так нельзя отнять форму у идеи, ибо идея существует только в силу своей формы. Невозможно представить себе идею, которая не имела бы формы, так же как нет формы, которая не выражала бы идеи. Это только куча глупостей, которыми живет критика...» Это отрывок из переписки Флобера. Приблизительно те же мысли в разных местах своих статей высказывает и Бодлер. Может быть, даже особенности его тем вызываются чисто формальными особенностями его творческого аппарата, повышенным музыкальным чутьем — он один из первых во Франции оценил Вагнера,— любовью к смешанному словарю, где слова, резко противополагаясь друг другу, приобретают неожиданность и телесность — в этом сказывается его раннее увлеченье вульгарной латынью,— стремленьем к сложной композиции «порочных» сюжетов. Ясно, что темы любви, добра и красоты своей банальной мягкостью только притупили бы слишком острые зубцы подобной мельницы.

Странно было бы приписывать Бодлеру все те переживания, которые встречаются в его стихах. Чем тоньше артист, тем дальше его мысль от воплощения ее в действие. Веками подготовлявшийся переход лирической поэзии в драматическую в девятнадцатом веке нако-

* Шарль Бодлер. Посмертные произведения (*фрац.*)

нец осуществился. Поэт почувствовал себя всечеловеком, мирозданьем даже, органом речи всего существующего и стал говорить не столько от своего собственного лица, сколько от лица воображаемого, существующего лишь в возможности, чувств и мнений которого он часто не разделял** К искусству творить стихи прибавилось искусство творить свой поэтический облик, слагающийся из суммы надевавшихся поэтом масок. Их число и разнообразие указывает на значительность поэта, их подобранность — на его совершенство. Бодлер является перед нами и значительным, и совершенным. Он верит настолько горячо, что не может удерживаться от богохульства, истинный аристократ духа, он видит своих равных во всех обиженных жизнью, для него, знающего ослепительные вспышки красоты, уже не отвратительно никакое безобразье, весь позор повседневных городских пейзажей у него озарен воспоминаньями о иных, сказочных странах. Перед нами фигура одинаково далекая и от приторной слащавости Ростана, и от мелодраматического злодейства юного Ришпена. Зато и влиянье его на поэзию было огромно.

Бодлер в действительности не примыкал ни к какой школе и не создал своей. Во Франции его считали то романтиком, то парнасцем, у нас почему-то еще и символистом. Но для того, чтобы быть романтиком, ему не хватало ни культа чувства, ни театрального пафоса, ни характерного многословья. Для парнасцев он был слишком нервен, слишком причудлив, и он говорит не столько о вещах мира, сколько о вызываемых ими ощущеньях. С символистами у него общего только то, что они у него заимствовали, главным образом, утонченная фонетика стиха, но ни ощущенья многопланности бытия, ни желанья дать почувствовать за словами абсолютное у него не было. Чистыми бодлерианцами оказались только два поэта — Морис Роллина (1846—1903), автор «Неврозов», и бельгиец Иван Жилькен (род. 1858), автор «Ночи». Оба они заимствовали у Бодлера его пессимизм, интерес к проявлениям личной и общественной истерии, любовь к редкому и подчас чудовищному. Роллина кончил как поэт деревни и крестьянства; Жилькен — как обличитель несовершенств социального строя.

---

* Эта теория выражена очень ярко, хотя в полупублицистической форме, поэзией Уота Уитмэна (*лат.*)

Гораздо глубже было влиянье Бодлера на поэтов, вышедших из парнасской школы, чтобы стать вождями символизма. Культ красоты и тоска по бесконечности достались Стефану Малларме, Поль Верлен для своих «Сатурнических Поэм» получил в наследство от Бодлера тоску, полную поэтических видений. Почти для всех символистов имя Бодлера было священным. Однако в двадцатом веке, когда в лице Поля Клоделя и Франсиса Жамма наметился во французской поэзии уклон к католицизму и величавой простоте средневекового ощущенья жизни, Бодлеру поставили в вину его интеллектуальность, пессимизм и некоторую манерность, и молодое поколение поэтов отошло от него.

В России влиянье Бодлера испытали два крупнейших представителя новой поэзии, Бальмонт и Брюсов, и множество других менее значительных. Переводился Бодлер тоже много и часто, однако полный перевод его стихотворений (кроме нескольких мелочей, не вошедших в собранье его сочинений), сделанный размерами подлинника, появляется в нашем издании впервые.

84. ЧИТАТЕЛЬ

Поэзия для человека — один из способов выражения своей личности и проявляется при посредстве слова, единственного орудия, удовлетворяющего ее потребностям. Все, что говорится о поэтичности какого-нибудь пейзажа или явления природы, указывает только на пригодность их в качестве поэтического материала или намекает на очень отдаленную аналогию в анимистическом духе между поэтом и природой. То же относится и к поступкам или чувствам человека, не воплощенным в слове. Они могут быть прекрасными, как впечатление, даваемое поэзией, но не станут ею, потому что поэзия заключает в себе далеко не все прекрасное, что доступно человеку. Никакими средствами стихотворной фонетики не передать подлинного голоса скрипки или флейты, никакими стилистическими приемами не воплотить блеска солнца, веяния ветра.

Поэзия и религия — две стороны одной и той же монеты. И та и другая требуют от человека духовной работы. Но не во имя практической цели, как этика и эстетика, а во имя высшей, не известной им самим. Этика приспособляет человека к жизни в обществе, эстетика

стремится увеличить его способность наслаждаться. Руководство же в перерождении человека в высший тип принадлежит религии и поэзии. Религия обращается к коллективу. Для ее целей, будь то построение небесного Иерусалима, повсеместное прославление Аллаха, очищение материи в Нирване, необходимы совместные усилия, своего рода работа полипов, образующая коралловый риф. Поэзия всегда обращается к личности. Даже там, где поэт говорит с толпой,— он говорит отдельно с каждым из толпы. От личности поэзия требует того же, чего религия от коллектива. Во-первых, признания своей единственности и всемогущества, во-вторых, усовершенствования своей природы. Поэт, понявший «трав неясный запах», хочет, чтобы то же стал чувствовать и читатель. Ему надо, чтобы всем «была звездная книга ясна» и «с ним говорила морская волна». Поэтому поэт в минуты творчества должен быть обладателем какого-нибудь ощущения, до него не осознанного и ценного. Это рождает в нем чувство катастрофичности, ему кажется, что он говорит свое последнее и самое главное, без познания чего не стоило земле и рождаться. Это совсем особенное чувство, иногда наполняющее таким трепетом, что оно мешало бы говорить, если бы не сопутствующее ему чувство победности, сознание того, что творишь совершенные сочетания слов, подобные тем, которые некогда воскрешали мертвых, разрушали стены. Эти два чувства бывают и у плохих поэтов. Изучение техники заставляет их являться реже, но давать большие результаты.

Поэзия всегда желала отмежеваться от прозы. И типографским (прежде каллиграфическим) путем, начиная каждую строку с большой буквы, и звуковым ясно слышимым ритмом, рифмой, аллитерацией, и стилистически, создавая особый «поэтический» язык (трубадуры, Ронсар, Ломоносов), и композиционно, достигая особой краткости мысли, и эйдологически в выборе образов. И повсюду проза следовала за ней, утверждая, что между ними, собственно, нет разницы, подобно бедняку, преследующему своей дружбой богатого родственника. За последнее время ее старания как будто увенчались успехом. С одной стороны, она под пером Флобера, Бодлера, Рембо приобрела манеры избранницы судьбы, с другой, поэзия, помня, что повитка непременное условие ее существования, неустанно ищет новых и новых средств воздействия и

подошла к запретной области в стихе Вордсворда, композиции Байрона, свободном стиле и др. и даже в начертании, раз Поль Фор печатает свои стихи в строку, как прозу.

Я думаю, и невозможно найти точной границы между прозой и поэзией, как не найдем ее между растениями и минералами, животными и растениями. Однако существование гибридных особей не унижает чистого типа. И относительно поэзии ее новейшие исследователи пришли к согласию. В Англии продолжает царить аксиома Кольриджа, определяющая поэзию как «лучшие слова в лучшем порядке». Во Франции мнение Т. де Банвиля: поэма — то, что уже сотворено и не может быть исправлено. К этим двум мнениям примкнул и Малларме, сказавший: «Поэзия везде, где есть внешнее усилие стиля».

Выражая себя в слове, поэт всегда обращается к кому-то, к какому-то слушателю. Часто этот слушатель — он сам, и здесь мы имеем дело с естественным раздвоением личности. Иногда некий мистический собеседник, еще не явившийся друг, или возлюбленная, иногда это Бог, Природа, Народ...

Это — в минуту творчества. Однако ни для кого, а для поэта тем более, не тайна, что каждое стихотворение находит себе живого реального читателя среди современников, порой потомков. Этот читатель отнюдь не достоин того презрения, которым так часто обливали его поэты. Это благодаря ему печатаются книги, создаются репутации, это он дал нам возможность читать Гомера, Данте и Шекспира. Кроме того, никакой поэт и не должен забывать, что он сам, по отношению к другим поэтам, тоже только читатель. Однако все мы подобны человеку, выучившемуся иностранному языку по учебникам. Мы можем говорить, ноне понимаем, когда говорят с нами. Неисчислимы руководства для поэтов, но руководств для читателей не существует. Поэзия развивается, направления в ней сменяются направлениями, читатель остается все тем же, и никто не пытается фонарем познания осветить закоулки его темной читательской души. Этим мы сейчас и займемся.

Прежде всего каждый читатель глубоко убежден, что он авторитет; один — потому, что дослужился до чина полковника, другой — потому, что написал книгу о минералогии, третий — потому, что знает, что тут и хитрости никакой нет: «Нравится — значит, хорошо, не нравится —

значит, плохо; ведь поэзия — язык богов, ergo*, я могу о ней судить совершенно свободно». Таково общее правило, но в дальнейшем своем отношении читатели разделяются на три основные типа: наивный, сноб и экзальтированный. Наивный ищет в поэзии приятных воспоминаний: если он любит природу — он порицает поэтов, не говорящих о ней, если он социалист, Дон-Жуан или мистик — он ищет стихов по своей специальности. Он хочет находить в стихах привычные ему образы и мысли, упоминания о вещах, которые ему нравятся. О своих впечатлениях он говорит мало и обыкновенно ничем не мотивирует своих мнений. В общем, довольно добродушный, хотя и подвержен припадкам слепой ярости, как всякое травоядное. Распространен среди критиков старого закала.

Сноб считает себя просвещенным читателем: он любит говорить об искусстве поэта. Обыкновенно он знает о существовании какого-нибудь технического приема и следит за ним при чтении стихотворения. Это от него вы услышите, что X — великий поэт, потому, что вводит сложные ритмы, Y — потому, что создает новые слова, Z — потому, что волнует путем повторений. Он выражает свои мнения пространно и порой интересно, но, учитывая только один, редко два или три приема, неизбежно ошибается самым плачевным образом. Встречается исключительно среди критиков новой школы.

Экзальтированный любит поэзию и ненавидит поэтику. В прежнее время он встречался и в других областях человеческого духа. Это он требовал сожжения первых врачей, анатомов, дерзающих раскрыть тайну Божьего создания. Был он и среди моряков, освистывавших первый пароход, потому что мореплаватель должен молиться Деве Марии о даровании благоприятного ветра, а не жечь какие-то дрова, чтобы заставить вертеться какие-то колеса. Вытесненный отовсюду, он сохранился только среди читателей стихов. Он говорит о духе, цвете и вкусе стихотворения, о его чудесной силе или, наоборот, дряблости, о холодности или теплоте поэта. Встречается редко, вытесняемый все больше и больше двумя первыми типами, и то среди самих поэтов.

Картина безотрадная, не правда ли? И если поэтическое творчество есть оплодотворение одного духа другим посредством слова, подобное

* Следовательно (*лат.*)

оплодотворению естественному, то это напоминает любовь ангелов к каиниткам, или, что то же самое,— простое скотоложество. Однако может быть иной читатель, читатель-друг. Этот читатель думает только о том, о чем ему говорит поэт, становится как бы написавшим данное стихотворение, напоминает его интонациями, движениями. Он переживает творческий миг во всей его сложности и остроте, он прекрасно знает, как связаны техникой все достижения поэта и как лишь ее совершенства являются знаком, что поэт отмечен милостью Божией. Для него стихотворение дорого во всей его материальной прелести, как для псалмопевца слюни его возлюбленной и покрытое волосами лоно. Его не обманешь частичными достижениями, не подкупишь симпатичным образом. Прекрасное стихотворение входит в его сознание, как непреложный факт, меняет его, определяет его чувства и поступки. Только при условии его существования поэзия выполняет свое мировое назначение облагораживать людскую породу. Такой читатель есть, я по крайней мере видел одного. И я думаю, если бы не человеческое упрямство и нерадивость, многие могли бы стать такими.

Если бы я был Беллами, я бы написал роман из жизни читателя грядущего. Я бы рассказал о читательских направлениях и их борьбе, о читателях-врагах, обличающих недостаточную божественность поэтов, о читателях, подобных д' аннунциевской Джиоконде, о читателях Елены Спартанской, для завоевания которых надо превзойти Гомера. По счастью, я не Беллами и одним плохим романом будет меньше.

То, чего читатель вправе и поэтому должен требовать от поэта, и составит предмет этой книги. Но поэтов она не научит писать стихи, подобно тому, как учебник астрономии не научит создавать небесные светила. Однако и для поэтов она может служить для проверки своих уже написанных вещей и в момент, предшествующий творчеству, даст возможность взвесить, достаточно ли насыщено чувство, созрел образ и сильно волнение, или лучше не давать себе, воли и приберечь силы для лучшего момента. Писать следует не тогда, когда можно, а когда должно. Слово «можно» следует выкинуть из всех областей исследования поэзии.

Делакруа говорил: «Надо неустанно изучать технику своего искусства, чтобы не думать о ней в минуты творчества». Действительно, надо или совсем ничего не знать о технике, или знать ее хорошо.

Шестнадцатилетний Лермонтов написал «Ангела» и только через десять лет мог написать равное ему стихотворение. Но зато «Ангел» был один, а все стихи Лермонтова 40-го и 41-го года прекрасны. Стихотворение, как «Афина-Паллада», явившаяся из головы Зевеса, возникая из духа поэта, становится особым организмом, И, как всякий живой организм, оно имеет свою анатомию и физиологию. Прежде всего мы видим сочетание слов, этого мяса стихотворения. Их свойство и качество составляют предмет стилистики. Затем мы видим, что эти сочетания слов, дополняя одно другое, ведут к определенному впечатлению, и замечаем костяк стихотворения, его композицию. Затем мы выясняем себе всю природу образа, то ощущение, которое побудило поэта к творчеству, нервную систему стихотворения и таким образом, овладеваем эйдологией. Наконец (хотя все это делается одновременно), наше внимание привлекает звуковая сторона стиха (ритм, рифма, сочетание гласных и согласных), которая, подобно крови, переливается в его жилах, и мы уясняем себе его фонетику. Все эти качества присущи каждому стихотворению, самому гениальному и самому дилетантскому, подобно тому, как можно анатомировать живого и мертвеца. Но физиологические процессы в организме происходят лишь при условии его некоторого совершенства, и, подробно анатомировав стихотворение, мы можем только сказать — есть ли в нем все, что надо и в достаточной мере, чтобы оно жило.

Законы же его жизни, то есть взаимодействие его частей, надо изучать особо, и путь к этому еще почти не проложен.

85. АНАТОМИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ

Среди многочисленных формул, определяющих существо поэзии, выделяются две, предложенные поэтами же, задумывавшимися над тайнами своего ремесла. Формула Кольриджа гласит: «Поэзия есть лучшие слова в лучшем порядке». И формула Теодора де-Банвиля: «Поэзия есть то, что сотворено и, следовательно, не нуждается в переделке». Обе эти формулы основаны на особенно ясном ощущении законов, по которым слова влияют на наше сознание. Поэтом является тот, кто учтет все законы, управляющие комплексом взятых им слов. Учитывающий только часть этих законов будет художником-прозаиком, а не

учитывающий ничего, кроме идейного содержания слов и их сочетаний, будет литератором, творцом деловой прозы. Перечисление и классификация этих законов составляет теорию поэзии. Теория поэзии должна быть дедуктивной, не основанной только на изучении поэтических произведений, подобно тому, как механика объясняет различные сооружения, а не только описывает их. Теория же прозы (если таковая возможна) может быть только индуктивной, описывающей приемы тех или иных прозаиков, иначе она сольется с теорией поэзии.

Кроме того, по определению Потебни, поэзия есть явление языка или особая форма речи. Всякая речь обращена к кому-нибудь и содержит нечто, относящееся как к говорящему, так и к слушающему, причем последнему говорящий приписывает те или иные свойства, находящиеся в нем самом. Человеческая личность способна на бесконечное дробление. Наши слова являются выраженьем лишь части нас, одного из наших ликов. О своей любви мы можем рассказать любимой женщине, другу, на суде, в пьяной компании, цветам, Богу. Ясно, что каждый раз наш рассказ будет иным, так как мы меняемся в зависимости от обстановки. С этим тесно связано такое же многообразие слушающего, так как мы обращаемся тоже лишь к некоторой его части. Так, обращаясь к морю, мы можем отметить его родственность нам или, наоборот, отчужденность, приписать ему заботу о нас, равнодушие или враждебность. Описание моря с фольклористической, живописной, геологической точки зрения, часто связанное с обращением, сюда не относится, так как явно, что обращенье здесь лишь прием, и подлинный собеседник — некто иной.

Так как в каждом обращении есть некоторое волевое начало, то поэт для того, чтобы его слова были действенными, должен ясно видеть соотношенье говорящего и слушающего и чувствовать условия, при которых связь между ними действительно возможна. Это является предметом поэтической психологии.

В каждом стихотворении обе эти части общей поэтики дополняют одна другую. Теория поэзии может быть сравнена с анатомией, а поэтическая психология с физиологией. Стихотворение же — это живой организм, подлежащий рассмотрению и анатомическому, и физиологическому.

Теория поэзии может быть разделена на четыре отдела: фонетику, стилистику, композицию и эйдолологию. Фонетика исследует звуковую сторону стиха, ритмы, т. е. смену повышений и понижений голоса, инструментовку, т. е. качество и связь между собою различных звуков, науку об окончаниях и науку о рифме с ее звуковой стороны. Стилистика рассматривает впечатление, производимое словом в зависимости от его происхождения, возраста, принадлежности к той или иной грамматической категории, места во фразе, а также группой слов, составляющих как бы одно целое, например, сравненьем, метафорой и пр.

Композиция имеет дело с единицами идейного порядка и изучает интенсивность и смену мыслей, чувств и образов, вложенных в стихотворение. Сюда же относится и ученье о строфах, потому что та или иная строфа оказывает большое влияние на ход мысли поэта.

Эйдолология подводит итог темам поэзии и возможным отношениям к этим темам поэта.

Каждый из этих отделов незаметно переходит в другой, а эйдология непосредственно примыкает к поэтической психологии. Разграничительных линий провести нельзя, да и не надо. В действительно великих произведениях поэзии всем четырем частям уделено равное внимание, они взаимно дополняют одна другую. Таковы поэмы Гомера, такова Божественная Комедия. Крупные поэтические направления обыкновенно устремляют особое внимание на два каких-нибудь отдела, объединяя их между собой и оставляя в тени два других. Меньшие выделяют лишь один отдел, иногда даже один какой-нибудь прием, входящий в его состав. Укажу, кстати, что возникший в последние годы акмеизм выставляет основным требованием равномерное внимание ко всем четырем отделам. Того же требования придерживаются и французские поэты, составлявшие распавшуюся ныне группу Abbaye*.

Попробуем произвести опыт такого четверного разбора на материале, взятом из области конденсированной поэзии, которой является богослужение. Дионисий Ареопагит рассказывает, что ангелы, славословя Бога, восклицают: аллилуйа, аллилуйа, аллилуйа. Василий Великий объясняет, что

* Аббатство (*франц.*)

это на человеческом языке означает: Слава Тебе, Боже!* Наши старообрядцы поют: аллилуйа, аллилуйа, слава Тебе, Боже! У православных слово аллилуйа повторено три раза. Отсюда большой спор.

В фонетическом отношении мы видим в пении старообрядцев одну строчку семистопного хорея с цезурой после четвертой стопы, размера цельного и по взволнованности своей вполне отвечающего назначению; у православных девятистопный хорей неминуемо распадается на две строки, шестистопную и трехстопную, благодаря чему цельность обращенья пропадает. К тому же, так как при смежности строк длинной и короткой мы всегда стремимся уравнять наше впечатление от них, выделяя короткую и затушевывая длинную, то ангельские слова получают характер какого-то припева, дополнения к человеческим, а не равнозначащи с ним.

В стилистическом отношении в старой редакции и мы наблюдаем правильную замену чужого слова родным, как, например, во фразе: «avez-vous vu** тетю Машу?», тогда как в новой «слава Тебе, Боже!» является совершенно ненужным переводом, вроде: приходите к нам на five o'clock*** в пять часов.

В композиционном отношении старая редакция опять-таки имеет преимущество, благодаря своей трехчленности, гораздо более свойственной нашему сознанию, чем четырехчленность новой редакции.

И в эйдологическом отношении мы чувствуем в старой редакции обращенье порознь ко всем лицам Пресвятой Троицы, тогда как в новой четвертое обращение относится неизвестно к кому.

Будем верить, что наступит время, когда поэты станут взвешивать каждое свое слово с той же тщательностью, как и творцы культовых песнопений.

---

* Передаю это по протопопу Аввакуму и ответственность за возможную ошибку перелагаю на него (прим. Гумилева — *Ред.*)

** Видели вы (*франц.*)

*** Вечернее чаепитие (*англ.*)

ДРУГИЕ РЕДАКЦИИ И ВАРИАНТЫ

В данном разделе помещаются все варианты статей Гумилева о литературе и искусству, зафиксированные по его прижизненным публикациям и сохранившимся автографам.

Варианты приводятся согласно порядку строк в основном тексте произведения. Под номерами строк в левой колонке указывается источник варианта, оговоренный в комментариях. Если он не указан, это означает, что источник тот же, что и для предыдущего фрагмента.

Если текст ранней редакции коренным образом отличается от окончательного, он воспроизводится целиком.

48.

вместо 1 — М. Кузьмин, один из молодых лебедей символизма, меньше других обязан своими достиженьями этому теченью. В его <стихах?> более слышны то манерность французского классицизма

10 — которых вполне проявляется изумительная его власть над стихом.

49.

6 автограф — и все вещи проходят мимо него, не задевая его, и не *волнуя. В этом отношении он типичнейший симво лист* первой формации. Гораздо

51.

автограф — Сергея Городецкого невозможно воспринимать только как поэта. Читая его стихи, невольно думаешь больше, чем о них, о сильной и страстной душе человека, о жадных ее глазах и цепких руках, и в частности, о нежной, чистой и певучей славянской душе — о том, что за последнее время обозначают термином «акмеизм», полный расцвет всех духовных и физических сил. Гордость без высокомерия и нежность без слезливости, из этих элементов

сплетается творчество Городецкого. К сожалению, по форме его стихи напоминают нам уже пройденный поэтом этап символизма Если стиль каждого писателя есть синтез между его внутренним законом и законами языка и стихосложения, то Сергей Городецкий вместе с символистами отдает явное предпочтение первому, подобно тому, как Надсон и его подгудки отдавали второму. Это прекрасно, как юношеский задор, но акмеизм требует [не исканий, а достижений] именно синтетических достижений, и, бесспорно, Сергей Городецкий уже на пути к освобождению от последнего, что связывает его с символизмом.

55.

2—3 автограф

ем группы эго-футуристов. В нем есть ряд программных статей. Между другими в состав их входят следующие изреченья: «(для нас)

8—9

Сологуб признается в своем стихотворении: «о злых мечтаю карах», но кому — к несчастью умалчивает. Валерий Брюсов, в сонете «Игорю Северянину», предска-

15—17

Некоторое недоумение возбуждает редакционная статья об Игоре Северянине, где «Poesia» названа римским футур-журналом, так как она издается в Милане. Некто Казанский называет предтечей эго-футуризма Фофанова, Лохвицкую, Уайльда и Бодлэра.

82.

автограф 2

Осенью 1829 г. двое юношей постучали в дверь дома на улице Жан-Гужона, где их ждал самый знаменитый от Монмартра до Монпарнаса человек, двадцативосьмилетний мэтр Виктор Гюго. Старший юноша едва достиг совершеннолетия, но его дружбы искали, знаком ством с ним гордились. Это был Жерар Лабрюни, автор книги стихов и переводчик «Фауста», которому Гете поручил передать свое полное удовлетворение. Никогда Жерар де Нерваль, как он начал называться впоследствии, не был так чествуем, как в эту эпоху своей жизни. Рядом с ним был изысканно одетый, с густой гривой

волос, обличавших в нем художника, девятнадцатилетний ученик мастерской Риу Теофиль Готье. Жерар Лабрюни оценил в нем широкие плечи, громкий голос и безмерную любовь к поэзии, решив, что все это может пригодиться мэтру. Ведь предисловье к «Кромвелю» восстановило против новой школы не только Академию и классиков, но и читателей, даже таких, которые ничего почти не читают, поэтов мало и они плохо организованы, а тут на носу представление «Эрнани»; чтобы провести его, необходимо содействие учеников художественных школ, и, конечно, самого фешенебельного из них и в то же время самого артистичного, главаря влиятельнейшей мастерской Риу, Теофиля Готье. К тому же он сам писал стихи, и его поэму «Похищение Елены» можно было бы напечатать, если бы повар его родителей не употребил ее, чтобы опалить курицу, беда небольшая, потому что под мышкой Теофиля был портфель, полный других рифмованных строк.

КОММЕНТАРИИ

Если не считать краткое редакционное заявление-манифест в первом номере парижского журнала «Сириус», провозглашавшее любовь ко всему «что даст эстетический трепет душе», то первое выступление Гумилева-критика состоялось в ноябре 1907 г. в киевском журнале «В мире искусств». За этой небольшой заметкой о художнике М.В.Фармаковском (сотруднике Гумилева по «Сириусу») в скором времени последовал отчет о русской выставке в Париже в гораздо более престижных для молодого автора «Весах» (1907 № 11; номер вышел в начале 1908 г.). Полгода спустя — Гумилев очень сомневался в своей способности на равных сотрудничать с такими «весовскими» критиками как Брюсов и Белый (см. ЛН. С. 455-456) — в «Весах» появилась еще одна статья о парижских «Салонах» (ежегодных художественных выставках) (№ 4 наст. тома). Тематика всех этих статей отражала предмет гумилевских увлечений и размышлений в эпоху «первого Парижа» — современную русскую и европейскую живопись, причем знаменательным является очевидный акцент на «традиционалистах», недоверие к авангарду и само пристрастие будущего «мэтра» акмеизма к пластичности, конкретности образного мира в изобразительном искусстве (после это «искусствоведческое» начало сохранится и в его статьях на литературные темы: — ср. хотя бы отзыв о «Cor Ardens»'е Вяч.И.Иванова или «Четках» А. А. Ахматовой (см. №№ 32, 65 наст. тома и комментарий к ним). Любопытно, что вторая «живописная» статья в «Весах» уже появилась с «редакционным примечанием» (см. комментарий к № 4) — в какой-то мере это мы можем считать «точкой отсчета» в истории полемики Гумилев с символизмом. В 1909 г., вернувшийся к тому времени из Парижа и целиком погрузившийся в литературную жизнь Петербурга Гумилев, еще раз выступит в качестве художественного критика (отчет о «Салоне» С.К. Маковского), но его знакомство с организатором выставки — блестящим знатоком и пропагандистом современного искусства — парадоксальными образом привело к прекращению деятельности Гумилева в этом роде и полному «переключению» на критику литературную — очень скоро С.К. Маковский станет редактором «Аполлона», а Гумилев — ведущим сотрудником нового журнала (см. № 9 наст. тома и комментарий к нему). За исключением наброска начала ненаписанного очерка об африканском искусстве «искусствоведческих» работ в критическом наследии поэта больше нет.

«Литературно-критический» дебют Гумилева состоялся сразу после его возвращения из Парижа. По воспоминаниям одного из сотрудников популярной петербургской ежедневной газеты «Речь», Гумилев сам пришел в редакцию с готовой критической заметкой (предметом ее он выбрал «Сети» М.А. Кузмина), которой «придавал чрезвычайно большое значение» (см.: ПРП 1990. С. 283; см. также комментарий к № 5 наст. тома). Заметка была принята, и за последующие 15 месяцев (май 1908 — сентябрь 1909) появилось затем 11 рецензий на новые книги стихов и прозы (еще одна рецензия этого периода, — на второе издание сборника К.Д.Бальмонта «Только Любовь», — была опубликована в журнале «Весна»). В этих ранних отзывах Гумилев писал преимущественно о «новинках» самых крупных поэтов-модернистов — Брюсова. Бальмонта, Сологуба, Белого, Анненского, — но со

временем обратил внимание на молодых писателей символистского окружения, более или менее входивших в сферу его личного и литературного общения.

Как отмечает Г.М. Фридлендер, нет ничего удивительного в том, что Гумилев занялся литературной критикой: в эти годы «в качестве критиков и теоретиков литературы выступали в России почти все сколько-нибудь выдающиеся поэты: И.Ф.Анненский, Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, В.Я.Брюсов, К.Д. Бальмонт, А.А. Блок, Вяч.Иванов, А. Белый, М. Кузмин, М. Цветаева, В. Ходасевич, М.А. Волошин и многие другие» (ПРП. 1990. С. 5). Старшие писатели предоставляли Гумилеву «образцы жанра» — прежде всего это относится к его «поэтическому» учителю В.Я. Брюсову, с критическими этюдами которого, в продолжение всех последующих лет у Гумилева намечаются иногда разительные параллели (сложный вопрос о влиянии стилистики, фразеологии и категорий эстетических и критических суждений Брюсова (см. отдельные указания в комментариях наст. тома) еще ждет своего исследователя)). Однако с первых рецензий заметно, как Гумилев «напряженно отыскивал» свой собственный путь в искусстве, «внимательно всматривался в лицо каждого из своих поэтов-современников, стремясь, с одной стороны, отыскать в их жизненных и художественных исканиях близкие себе черты, а с другой — выяснить для себя и строго оценить достоинства и недостатки их произведений» (ПРП. 1990. С. 18). К этому можно добавить, что он явно стремился уяснить «законы» поэтического творчества (в которые неизменно верил) и способы их наиболее эффективной формулировки для «обоснованных» и последовательных критических оценок и, шире, для определения своей собственной «нормативной поэтики». Литературно-критический метод Гумилева — непримиримого врага «субъективно-эмоциональных» суждений о литературе — был генетически связан с занятиями в «Академии стиха» (превратившуюся затем в «Общество ревнителей художественного слова). Многие из основных «акмеистических» требований к «идеальному стихотворению» наличествуют (иногда — в другой терминологии) с самых первых отзывов. «Критическая практика» Гумилева перекликалась с его собственной «поэтической практикой».

Критическая деятельность Гумилева переходит на новый этап с возникновением журнала «Аполлон», который, стал его постоянной трибуной и позволил ему выработать самостоятельный «критический жанр» — знаменитые «Письма о русской поэзии» (это название литературно-критического раздела журнала, в котором выступали, помимо Гумилева, и другие «аполлоновцы», ассоциируются теперь именно с гумилевскими статьями). Гумилев решительно «меняет приоритеты», сознательно «сужая» свой критический кругозор и обращаясь теперь почти исключительно к современной ему русской поэзии. Только две из полусотни без малого статей, опубликованных с осени 1909 по январь 1916 — о рассказах Сергея Ауслендера и пьесах Магды Ливен — не были посвящены поэзии или поэтам. Уже первая статья в «Аполлоне» (как можно предполагать, тщательно и долго готовившаяся) может служить эталоном его «зрелой» критической манеры (см № 19 наст. тома и комментарий к нему): Гумилев стремился завершить переход от «ученичества» к самостоятельному критическому дискурсу. События 1909—1910 гг. тому благоприятствовали: главный орган русского симво-

лизма — журнал «Весы» закончил свое существование на последнем номере 1909 г (опубликован в марте 1910 — см. комментарий к №№ 22, 28 наст. тома) и «Аполлон» стал первым претендентом на освободившееся в русской модернистской периодике место лидера. В этом контексте начинается наиболее интенсивный период работы Гумилева-критика. В ряде статей — в первую очередь о «Весах» (№№ 22, 24, 28 наст. тома) и о новых антологиях поэзии (№ 33, 36 наст. тома) — он еще задолго до своего акмеистического манифеста недвусмысленно утверждает, что русский символизм «закончил свой круг развития» (см. № 56 наст. тома), и постоянно возвращается к вопросу о поисках «новых путей». Этот вопрос был связан с определением «подлинных и мнимых» авторитетов в современной поэзии — отсюда и особое гумилевское внимание к новым книгам Анненского, Брюсова, Вяч.И.Иванова, Блока. Принципиально важными в этом смысле являются отзывы на «Зеркало теней» Брюсова (№ 40 наст. тома) и вторую часть «Cor Ardens» В.Иванова (№ 43 наст. тома). (Примечательно, что в статье с разбором «Зеркала теней» Гумилев рецензировал и первую книгу «Цеха поэтов» — «Дикую порфиру» М.А.Зенкевича, в недалеком будущем — одного из «шестерых» акмеистов-«классиков»). Параллельно со статьями в «Аполлоне» в этот «предакмеистический» период появляются и лапидарные рецензии в первых двух номерах нового журнала «Цеха поэтов» «Гиперборей» — конденсированные образцы гумилевской «критической поэтики» (см. №№ 47-49, 51-52 и комментарий к ним).

Как это ни парадоксально, но можно считать, что появление знаменитого акмеистического манифеста в первом номере «Аполона» за 1913 год знаменует собой «завершение» «круга развития» не только в истории символизма, но и в деятельности самого Гумилева-критика. В дальнейшем, отчасти, конечно, в силу внешних обстоятельств — последнее путешествия в Абиссинию, затем (хотя не сразу за тем!) война и военная служба,— его критические выступления становятся гораздо более редкими (любопытно отметить, что в этот же период, в первые месяцы 1914 г., Гумилев возвращается к документальной и художественной прозе: см. №№ 14 и 15 (VI) и комментарий к ним). За следующие три года после «февральских» «Аполлона» и «Гиперборея» за 1913 г., появятся всего пять «Писем о русской поэзии» — правда, в их числе находятся одни из самых значительных и знаменитых (о Мандельштаме, Ахматовой). Последнее «письмо», опубликованное в первом номере «Аполлона» за 1916 г., было всецело посвящено друзьям и соратникам по бывшему «Цеху поэтов»: Г.В. Адамовичу, Г.В. Иванову, М.Л. Лозинскому, О.Э. Мандельштаму (№68 наст. тома).

После возвращения Гумилева в революционную Россию весной 1918 г., его литературно-критические выступления и планы неизбежно принимают иные формы. Статья о сборнике «Арион», несомненно, во многом продолжает прежние традиции, но сами условия публикаций в эти годы явно исключали всякую возможность возобновления прежних «Писем о русской поэзии». Работая во «Всемирной литературе», Гумилев обращается преимущественно к иностранной литературе, сочиняя занимательные популяризаторские предисловия к сборникам переводов, и задумыва-

ет большую книгу по теории поэзии, которая должна была подытожить его прежде разрозненные мысли и положения поэта-критика. Две последние его статьи — «Читатель» и «Анатомия стихотворения» — стали «памятником» этому замыслу, осуществлению которого помешала трагическая гибель поэта в августе 1921 г.

Другим неосуществленным проектом последних лет было издание тех критических обзоров, на практической основе которых возникла обобщенная теория «интегральной поэтики» (как должен был называться вышеупомянутый трактат). По утверждению Г.В. Иванова, «покойный Н. Гумилев, соглашаясь с доводами своих литературных друзей о своевременности издания их отдельной книжкой, колебался лишь в вопросе, как систематизировать имеющийся материал. Он хотел расположить по алфавиту рецензии об отдельных авторах, внеся в них соответствующие данные и поправки, так что книга имела бы вид ряда сжатых характеристик, обнимающих всю современную русскую поэзию» (Иванов Г. <Вступление> // Гумилев Н. Письма о русской поэзии. Петроград. 1923. С. 6). Прототипом такого рода издания могли бы служить «Далекие и близкие» В. Брюсова, на которые Гумилев так никогда и не написал однажды обещанную рецензию (см.: ЛН. С. 507). Желание Гумилева было исполнено его учеником и другом Г.В. Ивановым, однако, разумеется, книга, увидевшая свет в петроградском издательстве «Мысль» через два года после смерти автора, мало отвечала первоначальному плану. Г.В.Иванов избрал простой хронологический принцип публикации, предварив собственно «критический» раздел — шестью «теоретическими статьями» (в нижеприведенном списке последовательность статей в книге обозначается римской цифрой, а их номер в настоящем томе — арабской):

СОСТАВ ПРП:

Анатомия стихотворения (85)
Жизнь стиха (24)
Поэзия в «Весах» (28)
Наследие символизма и акмеизм (56)
Теофиль Готье (37)
Читатель (84)

ПИСЬМА О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

I	(19)
II	(20)
III	(21)
IV	(23)
V	(25)
VI	(26)
VII	(27)
VIII	(29)

IX и X	(30)
XI	(31)
XII	(32-35)
XIII	(36)
XIV	(38)
XV	(39)
XVI	(40)
XVII	(43)
XVIII	(44)
XIX	(45)
XX	(50)
XXI	(60)
XXII	(63)
XXIII	(65)
XXIV	(67)

Переводы стихотворные (эта статья помещается в т. X наст. издания).

Книга была снабжена именным указателем, но не имела никакого иного справочного аппарата. К ее безусловным недостаткам следует отнести большое количество текстологических ошибок и, главное, — отсутствие двух «аполлоновских» статей (№№ 41 и 68 наст. тома). Зато сам факт, что Иванов-редактор представил основной корпус статей означало, что они сохранили свою ценность, как живое отображение — «хроника» — истории русской поэзии предвоенных лет. К тому же, предисловие редактора, уже процитированное выше, по-видимому, сделало многое для фиксирования «канонического» облика Гумилева-критика: «Образцовое беспристрастие и необыкновенная ясность художественного вкуса — вот основные качества Гумилева-критика — писал Иванов. — Дар критической интуиции был ему в высокой степени свойствен. В «Письмах о русской поэзии» есть ряд блестящих примеров художественного предвидения. <...> Русская поэтическая критика, если исключить из нее залежи тех «лакейских диссертаций», о которых говорил Пушкин, — чрезвычайно бедна, и тем драгоценнее для нас книга, написанная не только человеком блестящего и выверенного вкуса, но настоящим паладином Поэзии, считавшим ее подвигом, высшим из дел, доступных человеку» (С. 8-9)

По слишком понятным причинам, следующее, более полное издание критического наследия «паладина Поэзии» вышло с опозданием на 45 лет — в четвертом томе эпохального Собрания сочинений Гумилева, составленного Г.П. Струве и Б.А. Филипповым (Вашингтон, 1962—1968). Редакторам этого издания удалось собрать бо́льшую часть критических произведений Гумилева. За пятью «теоретическими» статьями («Жизнь стиха» (№ 24), «Наследие символизма и акмеизм» (№56), «Читатель» (№ 84), «Анатомия стихотворения» (№ 85), «[О стихотворных переводах]») (эта статья помещается в т. X наст. издания) последовало теперь уже сорок *«писем о русской поэзии»*, в том числе все «аполлоновские», и большинство из ранних работ:

I	(6)
II	(9)
III	(10)
IV	(12)
V	(14)
VI	(16)
VII	(18)
VIII	(19)
IX	(20)
X	(21)
XI	(23)
XII	(25)
XII	(28)
XIV	(26)
XV	(27)
XVI	(29)
XVII	(30)
XVIII	(31)
XIX	(32)
XX	(36)
XXI	(38)
XXII	(39)
XXIII	(40)
XXIV	(41)
XXV	(43)
XXVI	(44)
XXVII	(45)
XXVIII	(50)
XXIX	(60)
XXX	(61)
XXXI	(63)
XXXII	(65)
XXXIII	(67)
XXXIV	(68)
XXXV	(69)
XXXVI	(70)
XXXVII	(34-35)
XXXVII	(82)
XXXIX	

[Анкета о Некрасове} *см. т. X наст. издания*

XL	(72)

Кроме того, в т. СС IV были включены: под рубрикой «Статьи об иностранной поэзии», №№ 11, 17, 37, 62, 78 79, 80 наст. тома; под рубрикой «Разные статьи», №№ 15, 22, 53, 42, 59 наст. тома; под рубрикой «Статьи об искусстве», №№ 3, 4, 13 наст тома. Издание имело именной указатель и научный комментарий, с библиографическими данными и сведениями о многих поэтах и книгах, которые рецензировал Гумилев. В восьмидесятые годы стали появляться в печати те гумилевские критические тексты, которые просмотрели и редакторы «Собрания сочинений». Основные публикации «забытых» статей и архивных материалов были осуществлены в «Гумилевских чтениях» 1984, Неизд 1986 и ЛО. Итоговой публикацией в этот период «собирания» гумилевской критики стали ПРП 1990 с большой вступительной статей Г.М.Фридлендера и обширными научными комментариями Р.Д. Тименчика (рец.: Литературная учеба. 1991. № 2. С. 146; Литературное обозрение. 1991. № 4. С. 77). В расширенном виде комментарии Р.Д.Тименчика вошли и в Соч III и являются ценнейшей основой комментариев в наст. томе.

Еще при жизни Гумилева, появление отдельных критических статей — или, чаще, общая «критическая манера» поэта — вызывали печатную реакцию — как правило, полемичного характера (см., к примеру, ПРП 1990. С. 283-284, и комментарии к № 51-52 наст. тома, а также известные «манифесты» литературных противников Гумилева — кубо- и эго-футуристов, — и инвективы символистов — от Д.В. Философова (Акмеисты и М.П. Неведомский // Речь. 17 февраля 1913) до А.А. Блока (статья «Без божества, без вдохновенья» (1921)). Выход в свет в 1923 г. «Писем о русской поэзии» был отмечен (что, впрочем, понятно), лишь немногими рецензентами (см. ПРП. 1990. С.285-287). Среди них следует особенно выделить известную (и весьма противоречивую) большую статью В. Я. Брюсова «Суд акмеиста». Брюсов начинает с похвалы Гумилева, который «вышел победителем» из «трудного испытания» — издания плодов эфемерной журнальной работы, «срочной, нередко спешной»: «Когда перечитываешь эти старые журнальные отзывы, <...> мало находишь, что к сказанному прибавить, что в нем изменить. У Н. Гумилева было чутье подлинного критика, его оценки метки, выражают — в кратких формулах — самое существо поэта» Но если, «из «Писем» получается достаточно живая картина русской поэзии 1909—1915 гг.» то Брюсов все же настаивает на том, что она отражена в «не совсем верном зеркале», и обвиняет Гумилева не только в отсутствии «социального фона» для своих оценок, но и в отсутствии всякого «критического метода» (см.: Брюсов В.Я. Суд акмеиста // Печать и революция. 1923. № 3. С. 96-100).

Естественно, что научно-исследовательский интерес к Гумилеву-критику по-настоящему возник только после вашингтонского четырехтомника в 1968 г. С тех пор отдельные критические отзывы Гумилева повторяются чуть ли не «ритуальным» образом в историях литературы и работах по жизни и творчеству прежде всего «молодого поколения» рецензируемых им авторов (для иллюстрации сказанного можно почти наугад сослаться на исследования Н. Харжиева (Маяковский и Игорь Северянин // Russian Literature. Vol. 6. 1978. Pp. 310-311) или С. Карлинского (Marina Tsvetaeva. The Woman, Her World and Her Poetry. Cambridge, 1986. Pp.33-34)).

Особенный вес придавался рассуждениям Гумилева о «Камне» О. Э. Мандельштама — его «периодизация» раннего творчества Мадельштама, шедшего от символизма к акмеизму, стала основополагающей для всего обширного «мандельштамоведения». Безусловно, гумилевский подход к «Четкам» во многом предопределил классические «ахматоведческие» труды Б. Эйхенбаума и (до меньшей степени) В. Виноградова. Но при всем широком признании авторитета критических мнений Гумилева, его критика гораздо реже являлась предметом специального изучения сама по себе (тем более, что гумилевская «акмеистическая догма» вызывала отторжение у определенной части исследователей: см., например, Driver Sam. Acmeism // Slavic and East European Journal. Vol. 12. 1968. Pp. 141-156; ср.: Brown C. Mandelstam. Cambridge, 1973. Pp. 138-141).

Самым ценным по сей день анализом гумилевской критики является работа Дж. Дохерти по эстетическим теориям и критической практике акмеистов (Doherty Justin. The Acmeist Movement in Russian Poetry. Culture and the Word. Oxford, 1995). Дж. Дохерти также принадлежит обстоятельная статья посвященная Гумилеву-критику, в которой уделяется особенное внимание «пристрастности» его подхода к «старшему поколению» символистов (Doherty Justin. Niklai Gumilev and the Propagation of Acmeism: «Letters on Russian Poetry» // Irish Slavonic Studies. 1992. Vol. 13. Pp. 113-130; обе работы обильно цитируются в комментариях к наст. тому.) В том же духе специально о Гумилеве — критике Вяч.Иванова, писала П. Давидсон (Davidson Pamela. Gumilev's Reviews of Viacheslav Ivanov's «Cor Ardens»: Criticism as a Tool in the Politics of Literary Succession // Wigzell F. Ed. Russian Writers on Russian Writers. Oxford & Providence USA, 1994. Pp. 51-65); есть короткая но интересная оценка Гумилева в качестве критика женских поэтов (Kelly Catriona. Sisters on the Sinister Side: Gumilev as Critic of Women Writers // Rusistika. № 11. 1995. Pp 6-9) В качестве общего литературно-исторического и «теоретического» фона для восприятия гумилевской критики, следует также назвать труды Д. Мицкевича, Р. Эшельмана и Э.Русинко (Mickiewicz Denis. *Apollo* and Modernist Poetics // Russian Literature Triquarterly. №1. 1971. Pp. 226-261; Его же: The Problem of Defining Acmeism // Russian Language Journal. Supplementary Issue. Spring 1975. Pp. 1-20; The Acmeist Concept of the Poetic Word // Там же. Pp. 59-83; Eshelman Raoul. Nikolaj Gumilev and Neoclassical Modernism. Frankfurt-am-Main. 1993; Rusinko Elaine. Russian Acmeism and Anglo-American Imagism // Ulubandus Review. 1978. Vol. 1 № 2. Pp. 37-49; Ее же: Acmeism, Post-symbolism and Henri Bergson // Slavic Review. 1982. Vol. 41 № 3. Pp. 494-510; Adamism and Acmeist Primitivism // Slavic and East European Journal. 1988. Vol. 32. Pp. 84-97).

Из отечественных работ по данной тематике следует особо выделить статью Н.Ю. Грякаловой «Н.С. Гумилева и проблемы эстетического самоопределения акмеизма» (Исследования и материалы. С. 103-123) и монографию О.А. Лекманова «Книга об акмеизме и другие работы» (Томск, 2000). Представляют известный интерес наблюдения, сделанные в работах: Агеев А.Л. Отдел критики в журнале «Аполлон» как выражение новых тенденций в литературе (1909—1912) //

Творчество писателя и литературный процесс. Межвузовский сборник научных трудов. Иваново, 1979. С. 38-47; Клинг О.А. Русская поэзия начала XX века в оценке Гумилева-критика // Филологические науки. 1988. № 4; Зобнин Ю.В. Миропонимание Гумилева-акметиса и «Письма о русской поэзии» // Писатели как критики. Материалы вторых вардзобских чтений. Душанбе, 1990. С. 179-181, Петров И.В. Акмеизм как художественная система (к постановке проблемы): Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Екатеринбург, 1998; Шелковников А.Ю. Критика в художественной системе Н.С. Гумилева: Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Барнаул, 1999.

В настоящий том включены и расположены в хронологическом порядке все известные на настоящий момент литературно-критические статьи Гумилева, его статьи от искусстве и обзоры, независимо от степени их завершенности. Тексты воспроизводятся по первым публикациям (с устранением очевидных опечаток). В ряде случаев без оговорок исправлены описки Гумилева в поэтических цитатах. Сноски Гумилева оговариваются, редакционные сноски (переводы иностранных слов, не упомянутые в комменатариях) даются без оговорок. Комментарии к каждому произведению, обозначенные соответствующим номером, начинаются с библиографической справки, в которой указан источник публикации (выделен шрифтом). Затем дается свод посмертных публикаций в следующем порядке: отдельные издания; альманахи и сборники; журналы; газеты. Далее указывается наличие автографа (с приведением вариантов первоначального слоя), обосновывается датировка и сообщаются сведения о переводах на иностранные языки. Затем освещается творческая история текста, дается историко-литературный комментарий, а также пояснение (применительно к тексту) основных реалий. Сведения о малоизвестных поэтах, чье творчество стало объектом гумилевской критики, даются подробнее, чем о видных писателях обозреваемого Гумилевым периода истории русской литературы. При ссылке на произведения, помещенные в настоящем собрании сочинений, арабской цифрой указывается номер произведения, римской (в скобках) номер тома.

1. Сириус: Двухнедельный журиал искусства и литературы (Париж). 1907. № 1 (без подписи, под загл.: «От редакции»).

ПРП 1990 -- Соч III.

Дат.: январь 1907 г. — по времени выхода № 1 журнала «Сириус» (см.: Исследования и материалы. С. 314).

«В конце 1906 года Гумилев энергично занялся подготовкой издания русского журнала, привлек к сотрудничеству, кроме М.Фармаковского и А.Божерянова, скульптора Николауса и художника Данишевского, и в первой половине января «Сириус» № 1 увидел свет. Почти все стихи и вся проза — это Гумилев под разными псевдонимами (в журнале были напечатаны рассказ Гумилева «Гибели обреченные»,

его стихотворение «Франция» (за подписью «К-о») и два его очерка за подписью «Анатолий Грант»: «Карты» и «Вверх по Нилу» — *Ред.*). Некоторые из них он держал в секрете даже от сотрудников журнала.

Написал также сам и обращение от редакции: <цит. стр. 1-13>» (Жизнь поэта. С. 42-43). «Б.Унбегаун отмечает, что это был первый литературный журнал, появившийся в Париже, центре русской политической эмигрантской периодики. Сотрудниками его были, по мнению Б.Унбегауна, такие же случайные и временные парижане, как и Гумилев. Заканчивает обзор «Сириуса» Б.Унбегаун следующим суждением: «Не только в недолговечности сказался случайный характер «Сириуса»: он не оставил прямых потомков и не вызвал подражаний» (Унбегаун Б. Русская периодическая печать в Париже до 1918 года // Временник общества друзей русской книги (Париж). 1932. III. С. 33). <...> Судя по «роскошному» оформлению журнала, наличию вклеек с репродукциями художественных произведений и содержанию (поэзия, проза, художественная критика), «Сириус» должен был стать парижским аналогом журналов «Золотое руно» и «Весы». Однако исходя из обращения «От редакции», составленного Гумилевым, можно думать, что его издатели претендовали на большее: <цит. стр. 4-5>. Более того, в этом обращении декларируется исключительно эстетический подход к явлениям искусства, столь характерный для всей последующей деятельности Гумилева: <цит. стр. 10-13>. Это направление журнала Гумилев подтверждает в <...> письме к Брюсову: «Его направление будет новое, и политика тщательно изгоняема». Можно думать, что декларация подобного направления в годы русской революции и в достаточной степени политизированной среде русских парижан была само по себе явлением достаточно необычным» (Николаев Н.И. Журнал «Сириус» (1907 г.) // Исследования и материалы. С. 310-311). ««Зачем Гумилев взялся издавать «Сириус», — гадала тогда же, в 1907-м Аня Горенко, девушка также не без фантазии, но, конечно, менее буйной, чем у ее будущего мужа. — Это меня удивляет и приводит в необычайно веселое настроение. Сколько несчастиев перенес наш Микола и все понапрасну!» (Стихи и письма. Анна Ахматова; Н.Гумилев // Новый мир. 1986. № 9. С. 205). Анна Андреевна, как совершенно ясно сейчас, ошибалась — не понапрасну. И дело не только в том, что три тощих томика «Сириуса» ныне — украшение крупнейших библиотек и гордость коллекционеров-библиофилов, но и в том, что детище Гумилева не забыто и историками литературы: о «Сириусе» пишут статьи и правильно делают, ибо за трогательными розовыми корочками этого полудетского журнала отчетливо видны классические очертания великого и непревзойденного маковско-гумилевского «Аполлона»» (Зобнин. С. 58).

О соредакторе Гумилева М.В.Фармаковском см. комментарии к № 2 наст. тома. О «сириусских» публикациях Гумилева см. №№ 57 (I), 1,2,3 (VI) и комментарии к ним; см. также вступительную статью к комментариям т. VI (С. 246-247).

Стр. 7. — Упоминание о «развратной, но роскошной Помпее», очевидно, связано с тем, что в № 1 «Сириуса» был опубликован очерк М.В.Фармаковского «Помпейи: Этюд».

2. В мире искусств (Киев). 1907. № 22-23.

ЗС -- ПРП 1990 -- Соч III -- Полушин; ЛО (публикация А.В.Лаврова и Р.Д.Тименчика)

Дат.: осень 1907 г. — по датировке Р.Д.Тименчика (см.: ПРП. С. 350).

17 ноября 1907 г. Гумилев сообщал Брюсову о своей поездке в Россию во второй половине октября: «...между прочим, проездом в Киеве сделался сотрудником «В мире искусств»» (ЛН. С. 453). Помимо статьи «М.В.Фармаковский: artiste-peintre» в этом журнале (1907. № 20-21) было опубликовано ст-ние Гумилева «Ужас» (см. № 88 (I) и комментарии к нему). В очерке Гумилева присутствуют сквозные мотивы, присущие его творчеству этой поры.

Фармаковский Мстислав Владимирович (Формаковский, 1873-1946) — художник, критик, музейный работник, впоследствии — главный хранитель Русского музея, «вошел в историю культуры скорее как археолог, специалист по старинному стеклу и фарфору. Его книга «Консервация и реставрация музейных коллекций» стала классической. В 1920-1930-е годы он работал в ленинградской Академии материальной культуры...» (Шубинский В. Николай Гумилев: Жизнь поэта. СПб., 2004. С. 123). Автор воспетого Ахматовой портрета Гумилева «с веером» (1908, воспроизведен в РП II, вклейка между с. 480-481). О Фармаковском см.: Сообщения Гос. Русского музея. Вып.2. Л., 1847. С. 48-49; Революция 1905-1907 годов и изобразительное искусство. Вып.3. Украина и Молдавия. М., 1981. С. 38, 47, 126.

М.В.Фармаковский сотрудничал с Гумилевым в журнале «Сириус» (Париж, 1907. № 1 — 3; см. комментарии к № 1 наст. изд.), издававшемся на средства Фармаковского под редакцией Гумилева, Фармаковского и А. И. Божерянова (Божерянов Александр Иванович (1882-1961) — художник-график, театральный художник и иллюстратор).

Стр. 30-32, 46-48. — Образы «конквистадора», покоряющего неведомые земли в поисках Эльдорадо, и рыцаря-дьявола (иногда — препятствующего ему) — один из самых важных символических комплексов в раннем творчестве Гумилева, получивший отражение как в названии первой книги (см. вступительную статью к комментариям тома I. С. 326-329)) так и в ст-ниях «Сонет» («Как конквистадор в панцире железном...», 1905), «Влюбленная в дьявола» (1907), «За стенами старого аббатства...» (1907), «Рыцарь с цепью» (1908), «Старый конквистадор» (1908) (см. №№ 36, 58, 74, 113, 117 (I) и комментарии к ним); антитеза «конквистадор» — «дьявол» оказывается композиционнообразующим элементом в цикле «Капитаны» (ср. второе и четвертое ст-ния — №№ 148, 150 (I). Разумеется, генезис этой образности не сводится к упомянутым произведениям Фармаковского, охватывая (гипотетически) очень широкий круг источников — от гравюры А. Дюрера «Рыцарь, дьявол и смерть» до биографических особенностей «ахматовской» любовной коллизии в судьбе поэта. О религиозно-философской содержательности подобной образности в творчестве раннего Гумилева см.: Зобнин (гл. «Человек, крестящийся на церкви»), Слободнюк С.Л. Николай Гумилев: Модель мира (К вопросу о поэтике

образа) // Исследования и материалы. С. 143-164). Следует особо отметить, что мотивы статьи 1907 г. были почти дословно воскрешены Гумилевым в ст-нии «Конквистадор» (1915, № 35 (III)) с его трагическими перекличками с Г.Гейне и Э.По:

И пел конквистадор,
Привязан у пальмы:
«До области ада
Изведали даль мы.

Вот странные воды,
Где смертный не плавал,
Где, Рыцарь Невзгоды,
Скитается Дьявол.
<...>
Но пелись баллады
В вечерних тавернах,
Что ждет Эльдорадо
Отважных и верных.
<...>

Стр.49—55. — Описание картины Фармаковского «Femina adorata» повторяет образный ряд ст-ния Гумилева «Сады души» (см. № 85 (I) и комментарии; кроме того. о семантике образа «сада души» у раннего Гумилева см. комментарии к очерку «Карты» (№ 2 (VI)), помещенному в № 2 «Сириуса»). На обороте картона (хранится в Русском музее) рукой М.В.Фармаковского написано ст-ние:

В неясных путах золотого света
Розы поют величальную песню,
Пальмы склоняют роскошные ветви,
Ирисы шепчут любовные грезы
Мира царице.
Черных пантер кровожадная пара,
Кольца удава, египетской утки
Странно-красивые золота пятна,
Кролик, задохшийся в пасти зубатой —
Жизни символы.
Ты побеждаешь весь мир, золотая:
Смело ногой попираешь удава,
Смирно лежат пред тобою пантеры,
Грудью вдыхаешь цветов ароматы,
С ними впиваешь и грезы, и сказки,
Жизнь и весна расцветают с тобою,
Сила бессилья, невинности знанье,
Мира владычица, Жизни начало
Dea adorata!

(см.: Символизм в России. СПб., 1996. С. 410). Характеристику героини картины ср. с характеристикой Евы (ст-ние «Сон Адама» (№ 161 (I)) :

И кроткая Ева, игрушка богов,
Когда-то ребенок, когда-то зарница,
Теперь для него молодая тигрица,
В зловещем мерцаньи ее жемчугов,
Предвестница бури, и крови, и страсти,
И радостей злобных, и хмурых несчастий.

Стр. 52. — Имеется в виду известная легенда о «женоненавистничестве» великого шведского писателя Августа Стриндберга (Strindberg, 1849—1912), возникшая из-за его сатирических карикатур на женское движение («Рассказы о браке», 1884—1886) и негативного отношения к идеалу «эмансипированной» женщины (пьеса «Фрекен Жюли», 1888). Идеалом Стриндберга, — горячего сторонника идей Ф.Ницше, — был «первобытный» женский идеал. «Будущая Ева» — название романа Вилье де Лиль Адана. Стр. 60-61. — Ср.: «Я не смотрю на мир бегущих линий, / Мои мечты лишь вечному покорны...» («Сады души»(№ 85 (I)). Стр. 66. — Ср. с устойчивым мотивом «островов неведомого счастья» в творчестве раннего Гумилев (см. комментарий к стр. 152-160, 163 № 1 (VI)).

3. Весы. 1907. № 11.
СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III --- Полушин.
Дат.: 24 ноября (н. ст.) 1907 г. — по дате письма к Брюсову.

«В 1906 г. Гумилев получил от Брюсова предложение написать статью о «Русской художественной выставке в Париже», устроенной С. П. Дягилевым в «Осеннем Салоне». 29 октября 1906 г. Гумилев писал Брюсову: «О выставке Дягилева я не напишу ничего: она слишком велика по замыслу. Русское искусство представлено с самого своего начала, с тех пор, когда оно, может быть, даже и не существовало: я говорю о некоторых иконах. Я не могу написать о ней в стиле Сологуба: я не мистик. Я не могу написать в стиле Макса Волошина: я не художник. Написать же в моем собственном стиле я мог бы только о двух, трех картинах Врубеля, о Бенуа и о Феофилактове. А подобная статья не заслуживала бы даже названия «впечатлений от выставки Дягилева». Простите меня за этот отказ: но мне казалось лучше отказаться, чем брать работу, не соответствующую моим силам» (ЛН. С. 421). Однако год спустя Гумилева впервые удовлетворили собственные опыты повествовательной и критической прозы, и 24 ноября 1907 г. он послал Брюсову заметку о новой русской выставке, а в следующем письме от 3 декабря пояснял: «На русской выставке, о которой я писал в «Весы», я познакомился с Рёрихом и княг.<иней> Тенишевой. <...> За последнее время я много занимался теорией живописи, а отчасти и театра, читал, посещал выставки и говорил с артистами. Результаты Вы можете видеть в моем письме о «Русск. <ой> Выст. <авке>»»

(ЛН. С.456). Через полмесяца, узнав, что заметка принята в «Весы», Гумилев писал Брюсову: «Ведь это моя первая напечатанная проза, потому что «Сириуса» считать нельзя»» (см.: ПРП 1990. С. 350-351).

Стр. 41-43. — Имеются в виду знаменитые периоды «Хождения за три моря Афанасия Никитина 1466-1472», которыми он описывает свое продвижение к «индийскому царству»: «А яз пошел к Дербенти, а из Дербенти к Баке, где огнь горит неугасаемый, а из Баки пошел есми за море к Чебокару, да в Саре жил месяц <...> а оттуда ко Амили <...> а оттуда к Димованту, а из Димованту ко Рею...» и т.д. Стр. 43-47 — как и другие художники «абрамцевского кружка», входившего в объединение «Мир искусства» (Врубель, В.Васнецов, Малютин), И.В.Билибин, работая в «русском национальном стиле», участвовал в оформлении модернистских журналов «Весы» и «Золотое Руно». Стр. 49-51 — Тенишева Мария Клавдиевна, княгиня (урожденная Пятковская, в первом замужестве — Николаева, 1867-1928) — художница и меценатка; ее имение Талашкино стало центром возрождения традиции народных художественных ремесел. Стр. 54 — Щусев Алексей Викторович (1873-1949) — архитектор, теоретик и историк архитектуры, в юности — участник «Мира искусства», после — академик АН СССР.Стр. 54. — Барон Рауш фон Траубенберг был художником-керамистом.

4. Весы. 1908. № 5 (подписано «Н. Г.»).

СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 --- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Полушин.

Дат.: май 1908 г. — по времени публикации.

«Салоном» называлась ежегодная выставка произведений искусств в Париже в залах Лувра, устраиваемая «Обществом французских художников». С 1863 г. существовал и «Салон отверженных», где выставлялись работы, в приеме которых жюри Салона отказало. В 1884 году возникает «Салон» «Общества независимых художников», которое составили модернисты, порвавшие с традиционными канонами художественного творчества, а в 1890 году произошел раскол в правлении самого «Общества французских художников» — и из него выделилось «Национальное общество изящных искусств» (проводившее, соответственно, свой «Салон»). «Салоны» «Общества независимых художников» и «Национального общества изящных искусств» 1908 года и составляют предмет статьи Гумилева.

Художники, выставлявшиеся в «Салоне Независимых», следовали эстетическим воззрениям и практике тех постимпрессионистов, которые образовавали группу «синтетистов» и символистов (Гогена, художников Понт Авена и группы «Наби»). «Согласно творческой позиции «синтетистов» и символистов, художественный образ является вторичным по отношению к идее; он возникает в творческом воображении и оформляется в сознании художника путем не столько сенсуалистическим, сколько умозрительным. Материальное бытие идеи, ее зримое воплощение есть символ этой идеи. Идея материализуется в картине-вещи, сделанной руками художника после того, как она была сконструирована его сознанием. Этюдное изучение натуры не

только не является необходимым этапом познания объективной действительности, а, напротив, представляется как бы засорением идеи элементами случайного, вторичного, незначительного. Поэтому в создании живописного произведения (или произведения любого другого вида искусства) предварительное «умственное» конструирование и последующее «овеществление» замысла согласно некоей заранее установленной стилизации — единственно возможный путь в котором изучению природы относится самое незначительное место» (Воркунова Н. Дега и Тулуз-Лотрек // Импрессионисты, их современники, их соратники: Живопись. Графика. Литература. Музыка. М., 1975. С. 109-110).

В отличие от «Общества Независимых художников» «Национальное общество изящных искусств» следовало традициям «подражания природе», но стремилось модернизировать реалистическую эстетику «изнутри» в соответствии с изменениями, происшедшими в мировосприятии человека «конца века». Бунт против «Общества французских художников» был вызван несогласием с косным «академическим» консерватизмом руководителей последнего. «Скандал разыгрался в связи с наградами (раз и навсегда отмененными у «Независимых»). В то время как старое общество, возглавляемое Бугро <...> держалось за свои привилегии, противники его под водительством Мейсонье организовали свое «Национальное общество изящных искусств» с несколько более либеральным уставом. <...> Новая группа числила в своих рядах Пюви де Шаванна, Каролюс-Дюрана, Стевенса, Сарджента, Болдини, Каррьера и Родена. Сислей и Анкетен также решили выставляться с новым обществом...» (Ревалт Дж. Постимпрессионизм: От Ван Гога до Гогена. М., 1996. С. 318).

Как легко заметить, история противостояния «двух «Салонов»» в 1908 г., ставшая предметом художественного исследования Гумилева, под его пером словно предвосхищает противостояние русских символистов, футуристов и акмеистов в 1912-1913 гг. Знаменательно, что эта статья стала поводом для первого конфликта будущего главы акмеизма и Брюсова.

Очевидно, идея создания для «Весов» художественного обзора «Салона Независимых» исходила от тогдашнего «учителя» Гумилева, поскольку отвечая на несохранившееся письмо Брюсова, Гумилев начинает письмо от 12 марта 1908 г. с извинений: «Дорогой Валерий Яковлевич, я чувствую мою вину. Открылась выставка Indépendants, и я ничего не пишу о ней в «Весы». Это происходит не от лени и не из-за моих других работ (их у меня действительно много), но исключительно из-за самой выставки. Слишком много в ней пошлости и уродства, по крайней мере для меня, учившегося эстетике в музеях. Может быть, это тот хаос, из которого родится звезда, но для меня новые течения в живописи в их настоящей форме совершенно непонятны и не симпатичны. А писать о том немногом, что меня заинтересовало, не имело бы смысла. Впрочем, скоро открывается Весенний Салон, и я надеюсь, что с ним я буду счастливее» (ЛН. С. 473). И, действительно, после посещения «Салона» «Национального общества изящных искусств» настроение Гумилева меняется: «На днях я был в Весеннем Салоне, — пишет он Брюсову 15 апреля, — и он мне так понравился, что я написал о нем и «Независимых» заметку, которую буду очень рад

увидеть в «Весах». Посмотрите, нельзя ли будет ее там напечатать. А то я все еще мало верю в мой талант как художественного критика. Впрочем, я много вращаюсь в кругах художников, и сообщаемые мною сведения вполне достоверны» (ЛН. С. 477). Текст статьи служил предметом достаточно напряженной беседы во время визита Гумилева к Брюсову в конце апреля 1908 г. «Гумилев, еще не получив своего стакана чаю, неожиданно и сразу заговорил <...> об острове Таити, о совершенстве телосложения негритянок <...> Брюсову, видимо, не нравилась вся эта «экзотика», но, не считая, вероятно, возможным перевести сразу разговор на профессионально-бытовые темы, не покидая чужих краев, он стал говорить о заграничных музеях и выставках... И тут нас всех поразила огромная эрудиция Гумилева. О всемирно известных музеях он принялся говорить, как ученый специалист по истории искусств» (Погорелова Б.М. Валерий Брюсов и его окружение // Русский путь. С. 250; о дате встречи см.: Соч III. С. 357; см. также т. VI. С. 378). Бронислава Матвеевна Погорелова, свояченица Брюсова, слышала только заключительную часть беседы (она пишет об этом). Между тем, Брюсову «не нравилась» отнюдь не «экзотика», а недопустимо-дерзкая трактовка «учеником» творчества Гогена и его последователей (разговор о Таити и «стройных негритянках» в связи с «заграничными музеями и выставками» очевидно перекликается с содержанием статьи). Причины «неудовольствия» Брюсова приоткрывает его письмо, посланное вместе с корректурой «вдогонку» «парижскому визитеру»: «Посылаю Вам корректуру Вашей статьи <...> Мы кое-что смягчили в Ваших словах о Сезанне. М. б., придется вообще сделать к этой заметке «редакционное примечание», но все же она интересует нас. <...> Статья Ваша такого рода, что я советую Вам подписать ее лишь инициалами» (ЛН. С. 479). Редакционное примечание было сделано: «Редакция помещает это письмо как любопытное свидетельство о взглядах, разделяемых некоторыми кружками молодежи, но не присоединяется к суждениям автора статьи».С Брюсовым солидаризуется и современный исследователь творчества Гумилева: «...Искушенность Гумилева в современной ему живописи все же желала оставлять лучшего — он рассматривает творчество Сезанна лишь как искания (не во всем удачные) и восхищается относительно второстепенным испанским живописцем Сулоага (Зулоага) и неким Гайдара, Веьером, Дине — живописцами-академистами из официального Салона, которых ныне никто не помнит. <...> Впрочем, и Александр Бенуа считал Беклина <...> Менцеля и Пюви де Шаванна значительно более крупными художниками, чем импрессионисты, не говоря уже о Гогене и Сезанне. На этом фоне вкусы Гумилева не кажутся совсем уж отсталыми» (Шубинский В. Николай Гумилев: Жизнь поэта. СПб., 2004. С. 126).

Стр. 12. — О «будущей Еве» см. комментарий к стр. 53 № 2 наст. тома. Стр. 13-14. — «Повсюду я готов. Поедем... но, друзья / Скажите: в странствиях умрет ли страсть моя? / Забуду ль гордую, мучительную деву...» (А.С.Пушкин «Поедем, я готов; куда бы вы, друзья...»). О роли этого пушкинского ст-ния в творчестве раннего Гумилева см.: Баксер М. Гумилев, Рабле и «Путешествие в Китай» // Баскер. С. 58-59). Стр. 32-33. — Блумфельд Гарри (Bloomfield) — уроженец

Лондона, выставлялся в Париже до 1913 г. Жеребцова Анна (1885 — после 1927) — русская художница-авангардистка, работавшая в Париже. Стр. 36 — Анри Руссо (Rousseau, 1844—1910) — один из ведущих представителей «новой» живописи. Учился живописи самостоятельно, работал некоторое время у юриста, служил в армии, а в 1871—1893 — в парижском акцизном ведомстве (отсюда его постоянное прозвище — «Таможенник»). Начал писать около 1880 г.; в 1893 ушел на пенсию, чтобы всецело посвящать себя искусству. В Салоне Независимых он экспонировал свои работы ежегодно с 1886 г. Стр. 44. — Дирикс Карл-Эдвард (Diriks, 1855—1930) — живописец, уроженец Христиании. Учился архитектуре в Веймаре, затем переехал в Париж, где вошел в группу импрессионистов и получил известность как пейзажист, автор серии видов Иль-де-Франс. Был членом «Salon d'Automne», но регулярно выставлялся и в Салоне «Независимых». Стр. 45. — Синьяк Поль (Signac, 1863—1935) — импрессионист, главный теоретик «живописи точек», pointillisme'а (или же «дивизионизма», или же «нео-импрессионизма»). Он являлся одним из основателей Салона Независимых, с 1908 — его Президентом (см.: Жорж Сера. Поль Синьяк. Письма, дневники, литературное наследие, воспоминания современников. М., 1976). Стр. 54. — Гандара Антонио де ла (Gandara, 1862—1917) — портретист и пастелист, сын испанца и англичанки, родился и вырос в Париже. Создал галерею грациозных образов детей и женщин-парижанок. Кавалер Ордена Почетного Легиона (1900). Стр. 55. — Зулоага Игнасио (Zuloaga, 1870—1945) — испанский живописец, ученик Гогена и Тулуз-Лотрека. С середины 1890-х годов жил и работал попеременно в Мадриде и Париже, прославился как ведущая фигура в возрождении национальной испанской живописи. Его традиционные сюжеты — красочные сцены из «народной жизни» (крестьяне, цыганы, тореодоры и т.п.). Стр. 56. — Динэ Альфонс-Этьен (Dinet, 1861—1929) — художник, иллюстратор, писатель-ориенталист, уроженец Парижа. В 1882 г. совершил путешествие в Алжир. Мир Востока, открывшийся перед ним потряс его так, что он стал регулярно совершать путешествия по Алжиру, привозя из этих поездок многочисленные произведения на «экзотические» сюжеты, а в 1905 г. окончательно переселился туда. Особенно привлекал его Ислам и порожденная им мусульманская цивилизация. В 1913 г. Динэ принял магометанство. Стр. 60. — Возможно, что имеется в виду художник Макс Вебер (Weber, 1881—1961), который родился в Белостоке. Его семья эмигрировала в 1891 в Нью-Йорк, где он учился живописи. В 1905—1909 он работал в Париже, учился у Матисса, дружил с Руссо и др. художниками. Стал потом ведущим американским авангардистом. Стр. 71. — Бугатти Рембрандт (Bugatti, 1885—1916) — живописец и скульптор, известный анималист. Уроженец Милана, ученик Миланской академии. Приехав в Париж увлекся анималистикой, писал этюды с животных в зоологическом саду, затем стал изображать их в скульптуре. Исповедовал консервативно-классицистические взгляды. Его работы украшают Люксембургксий сад («Слоненок»). Кавалер Ордена Почетного Легиона. Стр. 73. — Трубецкой Паоло (Павел Петрович, 1866—1928) — русский скульптор, прославившийся как автор конного памятника Александру III;

создал ряд изящных анималистических скульптурных композиций Стр. 78. — Имеется в виду декдентски-роскошный дворец Венеры (Venusberg) из рассказа О.Бердслея «Под холмом». О роли этой бедслеевской «сказки» в творчестве раннего Гумилева см. комментарии к очерку «Карты» (№ 2 (VI)). Стр. 82. — Рескин Джон (Ruskin, 1819—1900) — английский эстетик, идейный вдохновитель и горячий сторонник прерафаэлитов, один из идеологов «чистого искусства». Стр. 84. — Франсуа Гара (Garas, 1866 — 1929) — «мистический» архитектор, получивший диплом в 1894 г. и до 1914 г. регулярно экспонировавший свои эскизы в Салоне «Национального Общества изящных искусств». Это — утопические композиции, в том числе несколько серий «Храмы для будущих религий», посвященных Бетховену, Вагнеру, Жизни, Смерти, Мысли и т.п.. Ни один из его экзальтированных, сновидческих проектов — попыток перевести музыкальные идеи, ритмы, ощущения в архитектурные формы — не реализовался.

5. Речь. 22 мая 1908.

ПРП 1990 -- Соч III -- Изб (Вече); Гумилевские чтения 1984 -- Лекманов; ЛО.
Дат.: до 22 мая 1908 г. — по времени публикации.

Михаил Алексеевич Кузмин (1872 —1936) —- сыграл значительную роль в творческом и человеческом становлении раннего, «доакмеистического» Гумилева. Рецензия на «Сети» была написана до их личного знакомства и, вероятно, способствовала ему. «Летом 1908 г. я жил у родных в Новгородской губернии с Кузминым, — вспоминал С.А.Ауслендер. — Тогда мы впервые обратили внимание на рассказы в газете «Речь» за подписью Гумилева. На его стихи мы не обращали тогда никакого внимания. И вот нам захотелось узнать, кто этот Гумилев. Мы слышали только, что это какой-то чудак, живущий в Париже, близкий, кажется, к кружку Мережковских, кружку для нашей группы совершенно чуждому» (Жизнь Николая Гумилева. С. 40). В «предакмеистический» период 1909—1911 гг. общение Гумилева с Кузминым было интенсивным и плодотворным. Последний играл важную роль в издании журнала «Остров» (1909 г., см. комментарии к № 21), деятельности «Общества ревнителей художественного слова» и затем, — в создании журнала «Аполлон». Статья Кузмина «О прекрасной ясности» (1910) воспринималась некоторыми историками «серебряного века» непосредственной предшественницей акмеистических «манифестов», ср. утверждение Ахматовой: «Жирмунский признается, что напутал с Кузминым и его прекрасной ясностью» (Ахматова А. Собрание сочинений. В 6 т. М., 1998-2002. Т.5. С. 93). О статье Кузмина как предшественнице акмеистических манифестов писали такие критики, как В. Марков (Марков В. О свободе в поэзии. // Воздушные пути. № 2. 1961. С. 231), Г.П. Струве (см. СС II. С. XI; Struve Gleb. Russian Literature under Lenin and Stalin, 1917-1953. London, 1972. P. 4), С. Драйвер (Driver Sam. Acmeism // Slavic and East European Journal. 1968. Vol. 12. № 2. P. 148) и мн. др. Более подробный (и тонкий) анализ вопроса — см., к примеру: Mickiewicz D. «Apollo» and Modernist

Poetics. // Russian Literture Triquarterly. № 1. 1971. Pp. 245-246; Doherty. Pp. 144, 147; Богомолов Н.А., Малмстад Джон Э. Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. М., 1996. С. 149-157; Лекманов О.А. Книга об акмеизме. М., 1998. С 45-50 (глава «К вопросу о Кузмине и акмеизме (суммируя общеизвестное)»; перепеч. в кн.: Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 45-50); ср. также анализ статьи Кузмина в кн.: Eshelman, Raoul. Nikolaj Gumilev and Neoclassical Modernism: The Metaphysics of Style. Frankfurt-am-Main, 1993. Pp. 46-49 и далее.

Подробнее о личных и творческих отношениях Гумилева и Кузмина в этот период см. Богомолов и Малмстад. Указ. соч. С. 145-159; Лекманов. Указ. соч.; см. о М.А. Кузмине №№ 22, 24, 28, 36, 44, 48, 54 наст. тома и комментарии к ним.

Стр. 3-4. — Гумилев имеет в виду древнегреческое различение двух Афродит — Афродиты Пандемос (Всенародной, Низкой) и Афродиты Урании (Небесной). В «Пире» Платона (180с-181d) Афродита Небесная — покровительница любви мужчины к юноше, в теле которого воплощена высшая красота (см.: Платон. Сочинения: В 3 т. М., 1978. Т. 2. С. 106-107). В газете «Последние новости» (23 мая 1908) анонимный обозреватель откликнулся на это место из рецензии Гумилева: «Решительно непонятно, как могла мерзкая пропаганда Афродиты-Урании под видом рецензии о мерзких виршах Кузмина так цинично и откровенно располагаться на столбцах солидной «Речи» <...> ?». 15 июня 1908 г. Гумилев писал Брюсову: «За мои стихи и рецензии в «Речи» меня травит маленькая вечерняя газета «Последние новости». Но пока довольно неостроумно: так, например, «Афродиту-Уранию», про которую я однажды упомянул, она спутала с Афр. <одитой> Уранистов и т. д.» (ЛН. С. 479) «Уранистами» в начале XX века называли мужеложцев, а откровенно-гомоэротическая направленность творчества Кузмина была злободневной скандальной темой тогдашнего литературного сезона; см.: ЛО. С. 104. Стр. 10-12. — Цикл «Ракеты» (ст-ния «Маскарад», «Прогулка на воде», «Надпись к беседке», «Вечер», «Разговор», «В саду», «Кавалер», «Утро», «Эпитафия») открывает вторую часть «Сетей» и обладает внутренним сюжетным единством, соответствующим канону куртуазного любовного романа (свидание любовников, ревность мужа, выследившего их, дуэль на рассвете, смерть), стилизованного в реалиях XVIII в. (эпиграфом к циклу является стих из «Фонариков» В.Я.Брюсова: «Две маленькие звездочки — век суетных маркиз»). Сам Кузмин так писал о своих настроениях во время создания цикла: «Любовь к радугам и фейерверкам, к мелочам техники милых вещей — причесок, мод, камней. Сомовщина мной овладела» (Дневник, 6 июля 1907; цит. по: Кузмин. С. 696). Сомов Константин Андреевич (1869—1939) — один из художников-«мирискусников», чьи полотна на темы «века суетных маркиз» играли важную роль в формировании «декадентского» мировосприятия русского «начала века»; близкий знакомый Кузмина. См. гумилевскую оценку творчества Сомова в статье «По поводу салона Маковского» (№ 13 наст. тома, стр. 27-29). О том, что Кузмин воспринимает «восемнадцатый век под сомовским углом зрения», Гумилев упоминает и в рецензии на его вторую книгу стихов (см. № 44 наст. тома стр. 73-74).

Стр. 14. — Имеются в виду строки первого, вступительного ст-ния сборника, «Мои предки»: «франты тридцатых годов, / подражающие д'Орсэ и Брюммелю, / внося в позу дэнди / всю наивность молодой расы». О возможном отзвуке этого ст-ния в бодее позднем творчестве Гумилева, см. комментарий к ст-нию «Мои читатели» (№ 60 (IV)). Стр. 14-15. — Ср. с высказыванием Гумилева в интервью К.Бечхоферу (1918) о «великих религиозных воззрениях» русского народа, которые обуславливают его чуткость к «мистической поэзии» (Исследования и материалы. С. 307). В этой части рецензия Гумилева перекликается с рецензией Блока, который назвал автора «Сетей» «подлинно русским поэтом, не взявшим напрокат у Запада ровно ничего, кроме атласного камзола да книжечки когда-то модного французика Пьера Луиса (Пьер Луис (Louÿs) — псевдоним писателя Пьера-Феликса Луи (Louis,1870—1925), автора «Chansons de Bilitis», использованных Кузминым при создании «Александрийских песен» — *Ред.*)», и считавшего, что «если Кузмин стряхнет с себя ветошь капризной легкости, он может стать певцом народным» (см.: Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. М.-Л., 1962. Т. 5. С. 294-295). Стр. 16-17. — «Александрийские песни» — один из самых известных стихотворных циклов Кузмина, составившие самостоятельную (четвертую) часть «Сетей», — стали объектом активной критической полемики еще со времени своего появления в «Весах» (1906. № 7). Гумилев полемизирует с М.А.Волошиным, утверждавшим в своем отклике на «Александрийские песни» (Русь. 22 декабря 1906) «ретроспективно-стилизационную» природу художественного мира Кузмина: «Когда видишь Кузмина в первый раз, то хочется спросить его: «Скажите откровенно, сколько вам лет?», но не решаешься, боясь получить в ответ: «Две тысячи». <...> ...Не есть ли он одна из египетских мумий, которой каким-то колдовством возвращена жизнь и память? <...> ... Он жил своей настоящей жизнью в этой радостной Греции времен упадка, так напоминающей Италию восемнадцатого века» (Волошин М.А. Лики творчества. Л., 1988. С. 471, 473). Стр. 21-22. — Имеется в виду стихотворение П.Верлена «Art poétique» («Искусство поэзии»): «De la musique avant toute chose <...> Et tout le reste est littérature».

6. Речь. 24 мая 1908.

СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- ОС 1991 -- Изб (Вече); Гумилевские чтения 1984 -- Лекманов.

Дат.: до 24 мая 1908 г. — по времени публикации.

Перевод на англ. — Lapeza.

Данная рецензия отражает отношение к Валерию Яковлевичу Брюсову (1873—1924) начинающего Гумилева — «ученика», посвятившего «мэтру» Ж 1910. «С горделивой радостью несет звание «ученика» Гумилев, требуя и от других (Письма о русской поэзии, «Аполлон») отношения к мастерству строгого и серьезного. <...> С сознательной настойчивостью учится Гумилев, не внешне подражая, а проникая в тайну творчества поэта, избранного им себе в учителя», — писал С.А. Ауследнер

(Речь. 5 июля 1910). «Тональность отзывов Гумилева о Брюсове вызывала иногда даже ехидство современников: «Брюсов пригрел Гумилева. Благодарный Гумилев пел в печати такие дифирамбы Брюсову, что становилось даже неловко» (Философов Д.В. Акмеисты и М. П. Неведомский // Речь. 17 февраля 1913). Впоследствии отношение Гумилева к поэзии Брюсова стало более критичным» (ПРП 1990. С. 296-297). Подробно об отношениях Гумилева к Брюсову см. вступительную статью Р.Д.Тименчика и Р.Л.Щербакова к ЛН, а также — статью М.В. Толмачева ««...Всему, что у меня есть лучшего, я научился у Вас...». По страницам писем Н.С. Гумилева к В.Я. Брюсову» (Литературная учеба. 1987. № 2. С. 156-169). О В.Я. Брюсове см. №№ 17, 24, 28, 36, 39, 40, 46, 55, 63, 65, 72 наст. тома и комментарии к ним.

Во второй том «Путей и перепутий» вошли книги стихов Брюсова «Urbi et Orbi» (1903) и «Στέφανος» (1906) (на этот раз, под русскими названиями: Пути и перепутья. Собрание стихов. Т. II. Риму и миру. (Urbi et Orbi). Венок. (Stephanos).. М., Скорпион. 1908). «Критика, как дружественная, так и враждебная, всегда указывала на эти два сборника как на особенно характерные для моей поэзии», — писал Брюсов в своем предисловии к тому. Этот взгляд на его творчество продолжал преобладать и впоследствии: см., к примеру, характерное итоговое суждение такого авторитетного критика, как К. Мочульского: «Начиная с «Chefs d'oeuvre», через «Me eum esse», «Tertia Vigilia», и «Urbi et Orbi», поэтическое творчество Брюсова неуклонно движется по восходящей линии. «Stephanos» — вершина, мера совершенства, доступная поэту. После этого сборника начинается линия нисходящая» (Мочульский К. Валерий Брюсов. Париж, 1962. С.115).

Стр. 1-2. — Перечень множества критических отзывов и других печатных упоминаний о Брюсове за 1907—1908 гг. (192 единиц) см.: Библиография Валерия Брюсова. Сост. Э.С. Даниэлян — Ереван, 1976. С. 259-271. Брюсов в это время действительно достиг своей наибольшей популярности (ср. Азадовский К.М., Максимов Д.Е. Брюсов и «Весы» (К истории издания) // Валерий Брюсов.. М., 1976. С. 301. (Литературное наследство. Т. 85) и, разумеется, Гумилев не один (и не первым) «пел в печати дифирамбы» ему; см., к примеру, детальный разбор отзывов на «Urbi et Orbi» — и прежде всего восторженных откликов Блока и Белого — в кн.: Grossman Joan Delaney. Valery Brusov and the Riddle of Russian Decadence. Berkeley, 1985. Pp. 252-262. Стр. 15-17. — Имеется в виду раздел «Из ада изведенные», вошедший в «Στέφανος» , которому Брюсов предпослал следующий эпиграф: «В страну без возврата, в жилище мертвых устремилась богиня Истар — вывести души из ада, чтобы они вновь ели и жили. Из ассирийского эпоса». Брюсов — по его собственному примечанию — цитирует эпос «Схождение Истар в ад»: «По халдейской мифологии, богиня Истар (Астарта) сошла в подземное царство, в жилище Иркаллы и вывела мертвых к жизни. Истар в то же время богиня любви: ей была посвящена утренняя звезда (Венера)». Стр. 19-20. — Цитируются заключительные стихи ст-ния «К счастливым». Стр. 23-25. — Речь идет деятельности по модернизации французского стихосложения идеолога и организатора французского сим-

волизма Стефана Малларме (Mallarmé, 1842—1898) и теоретика т.н. «научной поэзии» Рене Гиля (Ghil, псевд., наст. фамилия Ghilbert, 1862—1925). Первый «в поисках символистского иносказания <...> пишет стихи, в которых созвучия едва ли не важнее смысла, усложняет синтаксис, нарушая речевой ряд инверсиями — с тем, чтобы неожиданные сопоставления слов порождали новые образы, не заложенные в логическом ходе речи» (Краткая литературная энциклопедия. М., 1967. Т. 4. Стб. 545-546). Второй разрабатывал учение об особом поэтическом языке («словесная инструментовка»), требуя, «чтобы в поэзии звук слова был всегда в строгом соответствии с его идейным значением» (Французские лирики XIX века. СПб., 1909. С. 156). О непосредственном влиянии Малларме на формирование эстетической теории Брюсова см.: Doherty Рр. 15-16. Р. Гилю Брюсов уже посвятил большую статью (Брюсов В. Ренэ Гиль // Весы. 1904. № 12. С. 12-31). Об отношениях этих двух поэтов см.: Маргарян А Е. Валерий Брюсов и Рене Гиль. // Брюсовские чтения 1966 годаю Ереван, 1968. С. 511-538; подробно о о значении теоретических взглядов Гиля для Брюсова в эти годы см.: также Grossman Joan Delaney. Valery Brusov and the Riddle of Russian Decadence. Berkeley, 1985. Рр.308-315.

7. Речь. 19 июня 1908 (подписано «Н. Г.»).
ПРП 1990 -- Соч III; Гумилевские чтения 1984.
Дат.: до 19 июня 1908 г. — по времени публикации.

Штейн Сергей Владимирович (1882 —1955) — поэт, переводчик, критик, один из самых ранних литературных знакомцев Гумилева. Автор рецензии на «Путь конквистадоров» (Слово. 21 января 1906) и мемуаров о Гумилеве «Погиб поэт...» (Последние новости (Таллинн). 16 сентября 1921), в которых вспоминал: «...после первых лет его литературной деятельности стало все более чувствоваться для меня и до сих пор причинно непонятное расхождение между нами — и с течением времени оно росло, а не уменьшалось. Интимно приязненны друг к другу мы не были никогда <...> Я познакомился с Гумилевым, когда он был воспитанником седьмого класса николаевской царскосельской гимназии. Чистенький, аккуратно одетый, с тщательно расчесанным пробором, он производил впечатление благовоспитаннейшего юноши — «enfant de bonne maison». Он издавал гимназический журнал, где помещал детски-незрелые стихи, но к ним относился не по-детски вдумчиво и серьезно. Особенно часто стал я его встречать в период его увлечения А. А. Горенко (Ахматовой), семья которой была мне родственно близка. Характерная черта, сближающая и Анну Ахматову, и Гумилева, — литературное развитие их совершалось с исключительной быстротою. Отчасти я склонен приписывать это явление благотворному влиянию И. Ф. Анненского <...> Несомненно, и Брюсов оказал свою долю влияния на Гумилева. Нужно, однако, отметить, что последний был решительно не в состоянии долго находиться в подчиненном положении даже у крупнейших литературных авторитетов. Он прокладывал собственную дорогу» (цит. по ПРП 1990. С. 340—341). О С.В. Штейне см. комментарии к

публикации писем к нему А.А. Горенко (Стихи и письма. Анна Ахматова. Н. Гумилев / Вст. слово и комментарии Э.Г.Герштейн // В мире отечественной классики. Вып.2. М., 1987. С. 432-474).

В рецензируемой книге напечатаны стихи сербских поэтов Николая I Петровича (1841 —1921) — князя Черногорского, а с 1910 по 1918 гг.— короля Черногории; Иована Иовановича-Змая (1833 —1904), Иована Илича (псевдоним Прокича, 1824—1901), Воислава Илича (1860—1894), Иована Дучича (1871 — 1943), словенских поэтов Антона Ашкерца (1856—1912), Отона Жупанчича (1878—1949), польского поэта Казимежа Пшервы Тетмайера (1865 —1940) и чешского поэта Карла Гавличека-Боровского (1821 — 1856).

Стр. 1-3 — книга Штейна открывается стихотворным «Посвящением», которое и цитируется Гумилевым:

Я посвящаю этот труд
Желанным дням объединенья.
Недолго ждать — они придут:
Мы все единой цепи звенья...

Я верю — братская любовь
Поможет нам в бескровном споре,
И все ручьи сольются вновь
В едином всеславянском море.

Стр. 7-9. — Имеются в виду баллады Ашкерца — «Будда и Ананда», «Будда и Сарипутта» и поэмы «Страница из летописи Юрьева монастыря» и «Чаша бессмертия»; что касается его лирики, то тут, в качестве примера можно привести ст-ние «И снова ты передо мной...»:

И снова ты передо мной,
Гляжу на образ дорогой...
О, не смущай своим приказом
Души торжественный покой!

Но знай: в тот день, когда, любя,
Вернешься ты ко мне, скрипя
Падут ревнивые затворы,
Встречая радостно тебя.

Свои переводы Антона Ашкерца С.В.Штейн издал отдельным изданием: Ашкерц А. Стихотворения. СПб., 1904. Стр. 13 — в книгу включены переводы ст-ний Тетмайера «Тень Шопена», «Из тела вырви душу, вихрь могучий...», «Засохшая сосна», «Пусть не владеет тобою ни страстность...», «О нет, не говори о счастье скоротечном...»

8. Речь. 7 августа 1908.

ПРП 1990 -- Соч III; Гумилевские чтения 1984; ЛО (Публикация А.В.Лаврова и Р.Д.Тименчика).

Дат.: до 7 августа 1908 г. — по времени публикации.

И.В.Одоевцева, рассказывая о забавной истории ее «посвящения» Ремизовым в «оруженосцы Гумилева» в 1920 г., завершает свой рассказ так: «Вспоминаю об этом, чтобы подчеркнуть, как в литературных кругах, близких к Гумилеву и Цеху («Цеху Поэтов» — Ред.), чтили Ремизова» (Одоевцева I. С. 265). О взаимоотношениях Гумилева и Алексея Михайловича Ремизова (1877—1957) см.: Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1987. № 1. С. 51, 57—58. На смерть Гумилева Ремизов откликнулся в свойственном ему «зверином» духе:

««В ту весну и мертвый воскрес бы»

Сколько стихов: хор поэтов И.Садофьева и хор Гумилева и сам Гумилев.

— «искуственный бродит журавь» —

— не пощадили — а ведь это ж что «певчую птицу» — расстреляли: «нам звуков не надо! — у! несчастное!»» (Ремизов А.М. Крюк (память петербургская) // Новая русская книга. 1922. № 1. С. 8).

Роман «Часы» был издан в 1908 г. в первоначальной редакции, написанной в 1903—1904 гг.; позднее он был переработан и в новой редакции вошёл в «Сочинения» Ремизова (СПб.: Шиповник, [1910]. Т. 2.). Как отмечают в комментариях к публикации текста рецензии в ЛО А.В.Лавров и Р.Д.Тименчик, в скептической оценке романа Гумилев не был одинок. Например, Андрей Белый в своей рецензии на «Часы» отмечал, что стиль Ремизова «пока <...> не нашел себе фабулы», что «часто заемная в основном и лишь усовершенствованная в деталях техника его письма паразитирует на лирике его глубоко-страдающей души», и приходил к выводу: «Боюсь, как бы не представлял собою этот роман шага назад, а не вперед, в творчестве уважаемого беллетриста» (Весы. 1908. № 6. С. 67—68; подпись: Яновский). В то же время А.М.Коллонтай, указывая на «крайний импрессионизм» Ремизова, признавала: «...в шарлатанстве его не решишься упрекнуть. Он весь в периоде исканий» (Современный мир. 1908. № 7. Отд. II. С. 125-127; подпись: А.К.). М. О. Гершензон в своем отзыве о романе также обращал внимание на «чудовищную форму», на «капризные зигзаги» и ненужную эксцентричность «внешней манеры изображения», но тем не менее подчеркивал: «...по мере чтения вы все менее чувствуете, что это юродство — не нарочитое, не декадентский умысел, а искренняя и честная манера странного художника, который иначе не умеет выразить то, что ему нужно было выразить» (Вестник Европы. 1908. № 8. С. 769).

Стр. 9-11. — Ср. эту гумилевскую сентенцию с подобными же «предакмеистическими» формурировками в статьях «Два салона» (№ 4 наст. тома, стр. 50-52, 100-101) и «По поводу «Салона» Маковского» (№ 13 наст. тома, стр. 3-23). Стр. 13-14. — Говоря о генетической связи прозы Ремизова с творчеством Андрея

Белого, Гумилев, очевидно, имеет в виду «Симфонии» последнего с их намеренно-сложной, ориентированной не на «словесную», а на музыкальную организацию стилистикой. Что касается польского писателя Станислава Пшибышевского (Przybyszewski, 1868—1927), то в заимствовании его стилевых приемов многие писатели видели наиболее уязвимую сторону раннего творчества Ремизова. Андрей Белый в рецензии на «Часы» указывал, что в романе «стилистика разбита рублеными строчками à la Пшибышевский» (Весы. 1908. № 6. С. 68). Вяч.И.Иванов, касаясь в письме к Ремизову от 25 мая 1905 г. первоначальной редакции его романа «Пруд», отмечал: «Только вот внешний легкий налет Пшибышевского как-то застит» (РНБ. Ф. 634. Ед.хр. 114). А.Блок в статье «Противоречия» (1910) связывал творческие завоевания Ремизова-прозаика с освобождением его «от влияния С. Пшибышевского, которое некогда связывало его» (Блок А.А. Собрание сочинений. В 8 т. М-Л., 1962. Т.5. С. 407). Стр. 35-36. — «Посолонь» (М.: Изд. журнала «Золотое Руно», 1907) и «Лимонарь (Луг духовный)» (СПб.: «Оры», 1907) — первые увидевшие свет книги Ремизова, представляющие собой сборник сказок и апокрифов.

9. Речь. 18 сентября 1908.

СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Изб (Вече); Гумилевские чтения 1984 -- Лекманов.

Дат.: до 18 сентября 1908 — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

Творчество и личность Федора Сологуба (Федора Кузьмича Тетерникова; 1863—1927) оставались достаточно чуждыми Гумилеву на всем протяжении творческого пути. Однако это не мешало ему по достоинству ценить поэтическое мастерство Сологуба и относится к нему с чрезвычайным уважением. «Я всегда Вас считал и считаю одним из лучших вождей того направления, в котором протекает мое творчество»,— писал он Ф. Сологубу в 1915 г. (Соч III. С. 241). И.В.Одоевцева, описывая встречу поэтов в Москве, летом 1921 г., за несколько недель до трагической гибели Гумилева, вспоминает, что тот, «каждым словом и жестом подчеркивал свое почтительнейшее отношение к Сологубу» (см.: Одоевцева I. С. 320). Помимо несомненной переклички с Сологубом в ст-нии «Умный Дьявол» (№ 40 (I) и комм.), см. о предположительных реминисценциях из Сологуба в комм. к №№ 30, 169 (I); на любопытную параллель позднего ст-ния «На далекой звезде Венере...» с сологубовским «Скифские суровые дали...» указал Р.Д. Тименчик (см. № 61 (IV) и комментарий к нему). О Федоре Сологубе см.: №№ 27, 28, 55, 63, 72 и комментарии к ним.

Стр. 11-12. — О влиянии Артура Шопенгауэра (Schopenhauer, 1788-1860) на поэзию Сологуба см.: Clowes Edith W. Literary Decadence: Sologub, Schopenhauer, and the Anxiety of Individuation. // American Contributions to the X International Congress of Slavists, Sofia, September 1988. Columbus, Ohio, 1988. Pp. 111-121.

Стр. 16-18. — См.: Пшибышевский С. Homo Sapiens. М., 1909. С. 182. Этот образ использован Гумилевым в ст-нии «Воспоминание» (1907, № 68 (I)). Стр. 23. — Имеется в виду ст-ние «Громадный живот...» («Громадный живот, / Искаженное злобой лицо. / Окровавленный рот, / А в носу — золотое кольцо...»). Стр. 24. — имеется в виду ст-ние «Я подарю тебе рубин...». Стр. 25-26. — Имеется в виду ст-ние «Когда звенят ойлейские напевы...» из цикла стихов о «звезде Маир», в котором реализуется сологубовский миф о «идеальной земле», «урочище мечты».

10. Весна. 1908. № 10.

СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- ОС 1991 -- Изб (Вече); Лекманов.

Дат.: октябрь 1908 г. — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

В ранней молодости Гумилев прошел через несомненное влияние творчества Константина Дмитриевича Бальмонта (1867—1942; см., к прежде всего, №№ 2, 9, 14, 15, 17, 19, 20, 21, 26, 29, 32 (I) и комментарии к ним) — что было отмечено Брюсовым в рецензии на ПК (Весы. 1905. № 11; см. вступительную статью к комментариям т. I. С. 328) — и, если судить по гумилевским письмам, энергично искал встречи с Бальмонтом в «парижские годы», полагая себя бальмонтовским «учеником». «Приехав в Париж, я послал Бальмонту письмо, как его верный читатель, а отчасти в прошедшем и ученик, прося позволения увидеться с ним, но ответа не получил», — пишет он Брюсову 30 октября (н. ст.) 1906 г., обиженно замечая затем, что «знаменитый поэт, который даже не считает нужным ответить начинающему поэту, сильно упал в моем мнении как человек» (ЛН. С. 416). «...Я нашел самый радушный прием у бывшего сотрудника «Весов» Щукина. У него я познакомился с Минским и, может быть, познакомлюсь с Бальмонтом», — сообщает Гумилев двумя месяцами спустя (ЛН. С. 427). Впрочем, знакомство — если оно состоялось — никаких сколь-нибудь заметных следов в жизни Гумилева не оставило. В гумилевских же стихах, по наблюдению Р.Д.Тименчика (см.: ПРП 1990. С. 298) вплоть до середины 1910-х гг. встречаются отголоски чтения Бальмонта — ср., напр. ст-ние Бальмонта «Война» (1905):

Сонмы пчел убийственных, что жалят в самом деле
И готовят Дьяволу не желтый — красный мед,
Соты динамитные, летучие шрапнели,
Помыслы лиддитные, свирепый пулемет,

и одноименное ст-ние Гумилева (1914, № 15 (III)):

Как собака на цепи тяжелой,
Тявкает за лесом пулемет,
И жужжат шрапнели, словно пчелы,
Собирая ярко-красный мед.

Отношение Гумилева к Бальмонту в последние годы жизни передает его монолог, вошедший в воспоминания И.В.Одоевцевой: «Я очень любила и высоко ставила Бальмонта. Но Гумилев разъяснил мне, что это ошибка, добавив все же, что в прошлом у него большие заслуги. «Это он, — говорил Гумилев, — открыл для читателей сокровищницу мировой поэзии, хотя его перевод из рук вон плох. Конечно, он также внес в русское стихосложение всевозможные изощренности, и это он первый, а не я, пригласил Музу Дальних Странствий на пир русской поэзии. Я ведь видел только Чужое Небо Африки, а он видел десятки Чужих Небес.

Но, — со вздохом продолжал Гумилев, — все это было давно. Теперь он попросту графоман, страдающий болезнью недержания стихов. Его будущее в прошлом. Чтобы продолжать любить его стихи, никогда не надо заглядывать в его новые книги»» (Одоевцева II. С. 50). Эти взгляды Гумлева — а также специфику данного отзыва о «Только любовь» — могут быть рассмотрены в контексте наблюдений В. Маркова (кстати, тут же утверждавшего, что «именно Бальмонта, а не Гумилева, следовало бы в первую очередь упомянуть, когда только идет речь о Музе дальних странствий»): «Произведения Бальмонта 1906—1912 <...> почти единодушно осуждались теми же критиками, которые так громогласно приветствовали «Будем как солнце» и сопутствующие ему тома. Авторитетный сигнал был подан символистским лагерем самого Бальмонта: Брюсов <...> увидел признаки упадка уже в сборнике «Только любовь»». Упомянув в этом контексте имя Гумилева, Вл. Марков заключает: «К сожалению, те, кто утверждал, что Бальмонт исписался <...> непосредственно повлияли на авторов историй литературы и энциклопедических статей, которые, в свою очередь, предопределили мнения бесчисленного количества читателей» (Markov V. Balmont: A Reappraisal // Slavic Review.1969. Vol. 28. № 2. Pp. 241, 242-244.)

Стр.1. — Первое издание книги «Только любовь. Семицветник» вышло в Москве (изд. «Гриф») в 1903 г. Стр. 6. — Об Арионе см. комментарии к № 75 наст. тома. Стр. 13-15. — Цитируется ст-ние «Воля». Стр. 32-34. — Имеются в виду фольклорные сюжеты и экзотическая «былинная» тематика книг «Злые чары» (М., 1906) и «Жар-птица. Свирель славянина» (М., 1907).

11. Речь. 24 ноября 1908.

СС IV -- ДП -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Полушин.
Дат.: до 24 ноября 1908 г. — по времени публикации.

Творчество бельгийского поэта, драматурга и критика Эмиля Верхарна (Verhaeren, 1855—1916) было весьма актуальным в эстетических спорах русского «серебряного века». Его переводили, истолковывали и активно пропагандировали В.Я Брюсов и М.А. Волошин, острые разногласия между которыми, по поводу как способов переложения стихов Верхарна на русский язык, так и общего осмысления его творчества, получили первоначальное и самое принципиальное изложение на страницах

«Весов» (см., прежде всего анонимый очерк Брюсова «О Максе Волошине и древнем змее» // Весы. 1905. № 8. С. 69-71; Волошин М. Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов // Весы. 1907. № 2. С. 74-81; и постскриптум Брюсова в том же номере журнала. Подробно об этой полемике см. материалы Т.Г.Динесман к публикации переписки Брюсова с Верхарном: Валерий Брюсов. М., 1976. С. 546-621 (Лит. наследство. Т.85); материалы К.М.Азадовского и А.В.Лаврова к публикации переписки Брюсова с Волошиным: Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 2. М., 1994. С. 251-399 (Лит. наследство. Т.98); примечания В.А. Мануйлова к перепубликации вышеуказанной статьи Волошина в кн.: Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 727-730). О восприятии Верхарна в России см. также: Фрид Я. Эмиль Верхарн: Творческий путь поэта. М., 1985. С. 232-257).

Стр. 3-8. — Заявление Гумилева о том, что «стихийных духов в природе нет» можно рассматривать как декларативный отказ от оккультных увлечений, определявших специфику его художественного мировидения 1906—1907 гг. (см. об этом комментарии к №№ 1-3 (VI); ср. эту декларацию с заявлением о «земной тяжести» «ангелов, демонов, стихийных и прочих духов» в гумилевском акмеистическом манифесте 1913 г. (№ 56 наст. тома, стр. 109-112), а также — со ст-нием «Естество» (1919, № 27 (IV)): «Я не печалюсь, что с природы / Покров, ее скрывавший, снят, / Что древний лес, седые воды / Не кроют фавнов и наяд». О религиозно-философской значимости подобной «натурфилософской» мировоззренческой метаморфозы в творческом и личном развитии поэта см.: Зобнин (гл. «Сфинкс без загадки»). Оккультные доктрины учат, что четыре «первоэлемента» — земля, вода, воздух и огонь — обладают невидимыми духовными составляющими,«стихийными сущностями» (elemental essences). «Как видимая Природа населена бесчисленным количеством живых существ, так и, согласно Парацельсу, невидимый духовный аналог видимой Природы <...> населен сонмами любопытных существ, которых он назвал стихиями, и которые были потом переименованы в природных духов. Парацельс разделял их на четыре группы, которые названы им гномами, ундинами, сильфидами и саламандрами» (Холл М.П. Энциклопедическое изложение массонской, герметической, каббалистической и розенкрейцерской символической философии. Новосибирск, 1993. С. 381-382). Гномы, согласно этой доктрине, обитают в «истощенном теле земли, называемом земным эфиром» и «работают в элементах на колебательном уровне столь близко к материальной земле, что они имеют колоссальную власть над скалами и растениями, и даже над минеральными элементами в животном и человеческом царствах» (Холл. С. 385-386). Стр. 24. — Имеются в виду ранние «фламандские» мажорно-натуралистические (в «рубенсовском» духе) ст-ния «Свиньи» и «Корова». Стр. 24-25. — Цитируется ст-ние «Женщина в черном» в переводе В.Я.Брюсова («Женщина в черном, / На перекрестке, со взором упорным, / Кого же ты ждешь? / — Того, чей окровавлен нож»). Стр. 25-26. — Имеется в виду ст-ние «Банкир». Стр. 26-27. — Тема «города, сосущего кровь из деревень» — сквозная в творчестве

Верхарна — от относительно ранних ст-ний «Лондон» и «Улица» до сборника «Города-спруты» («Les Villes tentaculaires», 1895). Стр. 29-30. — Называются три книги Верхарна — «Вечера» («Les Soirs», 1887), «Крушения» («Les Débâcles», 1888), «Черные факелы» («Les Flambeaux noirs», 1890). Эти три книги знаменуют собой так называемый второй, «кризисный период» в творчестве Верхарна, выражая крайне «декадентские» переживания человека на грани отчаяния, предчувствия «всеощей гибели» и т.д. Стр. 30. — Отсылка ко второму действию «Золота Рейна» Р. Вагнера (эпизод похищения сокровищ нибелунгов Вотаном и Логе). Ср. влияние этого же мотива, причудливо переломленного в рассказе О.Бердслея «Под холмом», на очерк Гумилева «Карты» (комментарий к стр. 26-29 № 2 (VI)). Стр. 36. — Книга «Вся Фландрия» («Tout la Flandre», 1904—1911) в творчестве Верхарна — своеобразный рецидив его ранних настроений эпохи журнала «Молодая Бельгия» — идиллические картины патриархальной Фландрии, лишенные однако «рубенсовской» чувственности и «телесности». Стр.40-41. — Книги «Лики жизни» («Les visages de la vie», 1899) и «Буйные силы» («Les Forces tumultueuses», 1902) содержат «зрелую» лирику Верхарна. Стр. 44-46. — Ср.: «Все, что интересует человека, что его мучит или обольщает, все это бросает Верхарн на свою наковальню и перековывает в яркие певучие стихи. <...> Верхарн <...> бесспорно, величайший мастер свободного стиха. Он вознес этот прием стихоторчества до такой высоты, куда не в силах следовать за ним даже самые окрыленные его современник» (Брюсов В.Я. [Рец. на Verhaeren E. Les Villes tentaculaires.] Весы. 1904. № 3. С.55.) Стр. 51. — Ученый Вагнер — персонаж «Фауста» И.В.Гете, антипод главного героя, скептик, догматик и схоластик, предпочитающий, по словам Мефистофеля, «сухую теорию» «пышнозеленому древу жизни». Стр. 52-54.— Эпизод из «Золота Рейна» Р. Вагнера — похищение огненным богом Логе кольца Нибелунгов у Альбериха — проецируется на отождествление автора текста со злокозненным божеством скандинавской мифологии Локи в стихотворении Брюсова «Бальдеру — Локи» (1904): «В час веселья, в ясном поле, / Я слепцу вручу стрелу, — / Вскрикнешь ты от жгучей боли, / Вдруг повергнутый во мглу!» (об этом ст-нии Брюсова, имевшим особую значимость в историко-культурном контексте «серебряного века», см.: Брюсов В.Я. Собрание сочинений. В 7 т. М., 1973. Т. 1. С. 624-625; Пайман А. История русского символизма. М., 2000. С. 220, 229-230.). Локи и Логе сближались в представлениях фольклористике прошлого века. О генезисе урбанистических мотивов в творчестве Брюсова подробно рассказывается в очерке Д.Е.Максимова «Брюсов. Поэзия и позиция» (Максимов Д.Е. Русские поэты начала XX века. Л., 1986.). Стр. 72. — Франциск Ассизский (1181 —1226), — великий святой Западной Церкви, проповедовавший «святую бедность» и детски-простое отношение к миру, основатель ордена францисканцев. Стр.84 — об Эллисе см. №№ 21, 28, 30, 33 наст. тома и комментарии к ним.

12. Речь. 29 декабря 1908.

СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Изб (Вече); Лекманов.

Дат.: до 29 декабря 1908 г. — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

Верховский Юрий Никандрович (1878—1956) — поэт, переводчик, литературовед. Родился в семье присяжного поверенного, учился в Смоленской гимназии, затем — в петербургской Ларинской гимназии. В 1898-1902 гг. учился на историко-филологическом факультете Петербургского университета, где стал любимым учеником академика А.Н.Веселовского; по окончании университетского курса, был оставлен при университете, до конца жизни занимался преподаванием. Научные интересы Ю.Н.Верховского касались истории русской поэзии «золотого века» (исследования творчества Пушкина, Дельвига, Боратынского, Лермонтова), что повлияло и на его самостоятельную литературную деятельность: по формулировке Дж. Малмстада, Верховский «лично и литературно был близок к символистам, но хотел сочетать модернистскую поэтику с ориентацией на стиховую культуру пушкинской поры» (Иванова Л. Воспоминания. Книга об отце. М., 1992. С. 405). Дебют на этом поприще состоялся в 1899 г. (публикация ст-ний в журнале «Вестник Европы»), а момент творческого самоопределения приходится на 1904 г., когда в «Зеленом сборнике» (где, помимо Верховского, участвовали М.А.Кузмин и будущий глава ГПУ В.Менжинский) была опубликована большая подборка его стихов. С этого момента Верховский оказывается вовлеченным в круг «башенных» литераторов, становится горячим поклонником Вяч. И.Иванова и близким знакомым А.А. Блока (см.: РП I. С. 431-432; РП XX I. С. 281-282). Он участвовал с самого начала в «Академии стиха» (см.: Гаспаров М.Л. Лекции Вяч. Иванова о стихе в Поэтической Академии 1909 г. // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 89-105), был постоянным участником возникшего затем «Общества ревнителей художкственного слова» (см., к примеру, пространный отчет о его чтении стихов и докладе 18 января 1912 г.: Русская художественная летопись. 1912. № 3. С. 40-41).

«В проекте ненаписанных воспоминаний Верховского (частное собрание) значится план главки: «Полемическое мое отношение к Н. С. Гумилеву — критику, теоретику и поэту-эстету — до «Огненного столпа». Первый его дружелюбный шаг в мою сторону — при последней встрече на заседании Союза Поэтов, которого он был председателем»» (см.: ПРП 1990. С. 298). По-видимому, в 1911 г. — в канун «эмансипации» группы будущих «акмеистов» от круга Вяч.И.Иванова — у него с Гумилевым начались личные столкновения —- в начале 1912 г. он писал А. М. Ремизову: «Аполлоновский-то альманах без меня вышел — и без моих стихов. Это уж по милости Николая Степановича Гумми-льва, не иначе» (РНБ. ф. 634, оп. 1, № 75). Однако именно Верховский стал автором первого аналитического очерка о творчестве Гумилева — «Путь поэта» (1922), опубликованного в сб. «Современная литература» (Л., 1925).

Стр. 1-3, 8-11 — помимо указанных Гумилевым ст-ний в книге есть целый раздел под названием «Отсветы», в ст-ния которого прямо вводятся стихи классиков «золотого века» — Пушкина, Дельвига, Языкова, Баратынского, определяя, тем самым, их метрические особенности:

Жаль, осени здесь не дождаться мне:
«Люблю я пышное природы увяданье» —
Покой в прозрачном полусне,
И плач, и бурное страданье.

Стр. 11. — Помимо того, что Вяч.И.Иванову посвящен весь второй раздел книги, а также цикл «Гимны», в некоторых ст-ниях присутствуют, так сказать, «демонстративные» ивановские реминисценции, могущие быть истолкованными (и, вероятно, и истолкованные Гумилевым) как некорректные в личном плане:

Ты ль меж харит названа
Гегемоной — харитою?
Здесь названа ты одна
Меж сирен — Маргаритою.

Нежное имя твое
Не овеется мрачностью;
Светлое имя твое
Сочеталось с Прозрачностью.
(«Светлое имя твое...»)

См. текст ст-ния 9 цикла «Золотые завесы» (впервые опубликован: Альманах «Цветник Ор. Кошница первая» (СПб., 1907)) и историю его создания: Иванов В.И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. СПб., 1995 (Новая б-ка поэта). Кн. I. С. 332, Кн.II. Комментарии к №№ 296-311. С. 321). «Прозрачность» — книга стихов Вяч.И.Иванова (1904).

13. ЖЛТХО. 1909. № 6.

СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Полушин.

Дат.: январь-февраль 1909 г. — по времени открытия «Салона» и времени публикации.

«Заметка Гумилева написана как бы в продолжение разговора, начатого в предыдущем номере того же журнала рецензией на выставку «Салон», написанной сотрудником Гумилева по журналу «Сириус» художником Александром Ивановичем Божеряновым <...> Приведем фрагменты этой рецензии, относящиеся к тем же экспонатам, о которых пишет Гумилев: «Я не буду утруждать читателя разбором

произведений таких больших мастеров, как Бенуа, Сомов и Рерих. о них существует целая литература. Как чарующе мерцают огоньки фейерверка Сомова на черном бархате неба; жеманно изогнувшись, берет кавалер раздушенную записочку, протянутую ему через чугунные извивы закрытых ворот парка рукою его belle princesse. А его же «Осмеянный поцелуй», — но об этом нельзя писать, это надо видеть, этим надо любоваться и любоваться! Прекрасны зеркальные площади водоемов и фонтанов Версаля на этюдах Бенуа, а похищение Прозерпины так хотелось бы видеть где-нибудь в виде плафона. У Рериха останавливаюсь еще у акварели «Пещное действо»: какое глубокое проникновение стариной. <...> Петров-Водкин не может отделаться от влияния Поля Гогена. «Ведьмы» только претенциозны. <...> Лучше всего — это «Ночь в оазисе». <...> Из дам отметим: Маковскую — «Портрет девочки»...» (Соч III. С. 322).

Но история создания этой статьи также тесно связана с историей создания журнала «Аполлон» и возникновением акмеизма. Будущий редактор «Аполлона», историк искусства и поэт Сергей Константинович Маковский (1877—1966) вспоминал впоследствии: «С Гумилевым я познакомился в первых числах января 1909 года в Петербурге, на выставке «Салон». Эта выставка — «Живописи, графики, скульптуры и архитектуры», устроенная мною в музее и «Меншиковских комнатах» Первого кадетского корпуса <...> Я затеял ее по просьбе друзей-художников, оттого что Дягилев перестал пестовать «Мир искусства» и кому-то надлежало «объединить» наиболее одаренных художников. <...> На мое приглашение откликнулось около сорока художников (из разных обществ); было выставлено более шестисот произведений, картин и рисунков по преимуществу: одного Рериха, которым я увлекался в то время, пятьдесят вещей, и между ними лучший его холст маслом «Бой» <...> впервые выступили тогда прославившиеся впоследствии К. С. Петров-Водкин, В. В. Кандинский, Н. К. Чурлёнис» (Маковский С.К. На Парнасе «Серебряного века». Мюнхен, 1962. С. 197). «В то время был задуман «Аполлон», — описывает эти дни С.А.Ауслендер, входивший тогда в ближайшее окружение Гумилева. — В его создании Гумилев сыграл главную роль. Он познакомился с Сергеем Константиновичем Маковским, которому очень импонировал своей светскостью, французским языком и цилиндром. Он собрал у себя Кузмина, меня, Волошина, Маковского и других и показывал нам Анненского, которого мы, к стыду своему, тогда совершенно не знали.

Маковский был совершенно неграмотным в области современной литературы и очень пленился, узнав, что существует такая модернистская литература.

Гумилев имел большое и твердое воздействие на него. Вообще он отличался особенными организационными способностями и умением «наседать» на редакторов, когда это нужно» (Жизнь Николая Гумилева. С. 43; подробно история организации «Аполлона» изложена во вступительной заметке А.В.Лаврова и Р.Д.Тименчика к публикации переписки И.Ф.Анненского и С.К.Маковского — Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978. С. 222-231). Как поясняет Д. Мицкевич, писавший о существенных параллелях в эстетике группы

«Мира Искусства» (обильно представленной в «Салоне») и основателей журнала «Аполлон», своим «Салоном» 1909 г. С.К.Маковский ввел в Россию новый принцип, согласно которому выставлялось «все» современное искусство, а не один только художник или школа (Mickiewicz Denis. Apollo and Modernist Poetics // Russian Literature Triquarterly. №1. 1971. Pp. 228-230). Если, за исключением Рериха, пристрастия Гумилева-рецензента действительно были в основном «мирискусническими», то любопытно отметить и о ком он молчал: помимо упомянутых Маковским Кандинского и Чюрлёниса (см. выше), это была и последняя прижизненная выставка символиста М.А. Врубеля.

Таким образом, статья Гумилева, в сущности, является своеобразными «пролегоменами» программы будущего журнала и — коль скоро «Аполлону» суждено было вскоре стать цитаделью «преодолевших символизм» бунтарей-акмеистов — пра-манифестом нового литературного направления, предвосхищающим появившиеся затем на страницах нового журнала гумилевские статьи «Жизнь стиха» (1910) и «Наследие символизма и акмеизм» (1913).

Стр. 1-2. — Центральное положение всех гумилевских работ по теории искусства — обязательное соотнесение эстетики с «традиционалистской» этикой, так что акмеистическое понимание эстетики можно сформулировать как «производная от этики» («хорошо» (этика) — «прекрасно» (эстетика)). Ср. в «Наследии символизма...»: «Здесь этика становится эстетикой, расширяясь до области последней» (№ 56 наст. тома, стр. 69-70). Стр.3-4. — Ср. версию «двух путей» художника с анализом экспозиций «двух салонов» в одноименной статье (№ 4 наст. тома). Стр. 27. — Бенуа Александр Николаевич (1870-1960) — живописец, график, театральный художник, историк и теоретик искусства, духовный лидер объединения «Мир искусства». Стр. 31. — Петров-Водкин Кузьма Сергеевич (1878—1939) — живописец, график, выдающийся новатор в области перспективы. Стр. 34-37. — См. стр. 10-21, 35-42 № 4 наст. тома. Стр. 40-41. — О «внутренней близости Рериха и Гумилева» см.: Вагин Е. Поэтическая судьба и миропереживание Н. Гумилева // Беседа. (Париж). 1986. № 4. С. 175—179. По наблюдению Ю.В.Зобнина, антитетическое противоположение «народного» и «национального» — очень важный аспект в художественно-философском миросозерцании Гумилева, объясняющее специфику его патриотических убеждений. «...В поэзии Гумилева «Русь» всегда противопоставляется «России» — в пользу последней. С понятием «Русь» в творчестве Гумилева всегда связывается либо язычество, либо сектантская, «распутинская» оргиастическая ересь, т.е. та «русская дикость», которая так умиляла Блока и к которой Гумилев не испытывал никогда ни малейшей симпатии. <...> С другой стороны, понятие «России» — одно из центральных позитивных понятий в творчестве Гумилева:

Золотое сердце России
Мерно бьется в груди моей»

(Зобнин. С. 335). «Гумилев, — писал Н.А.Оцуп, — выражал чувство русского европейца, осознавшего прелести родной страны, но ненавидевшего ее невежество» (Оцуп. С. 139). Стр. 50. — Люкш-Маковская Елена Константиновна (ум. 1968) — художница, сестра С.К.Маковского. Стр. 54. — О влиянии картины Льва Самойловича Бакста (1866-1924) «Terror antiques» на эстетическое сознание эпохи см.: Грякалова Н.Ю. Н.С.Гумилев и проблемы эстетического самоопределения акмеизма // Исследования и материалы. С. 107.

14. Речь. 4 мая 1909.

СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Изб (Вече); Гумилевские чтения 1984 -- Лекманов -- Москва 1988.

Автограф — РГБ. Ф. 25. П.7. Ед.хр. 2.

Дат.: до 4 мая 1909 г. — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

История знакомства Гумилева с Андреем Белым (Бугаев Борис Николаевич, 1880-1934), определившая во многом дальнейшее отношение Гумилева (в том числе — и Гумилева-критика) к этому замечательному писателю, вполне может быть принята за пересказ одного из «беловских» гротесков.

Их первая встреча произошла во время знаменитого «неудачного визита» Гумилева к Мережковским в Париже 7 января (н. ст.) 1907 г., когда юный «поэт из «Весов»» (как представился Николай Степанович) был самым грубым образом высмеян и изгнан хозяевами (см.: ЛН. С. 426-429; Валерий Брюсов. М., 1976. С. 691 (Лит. наследство. Т. 85)). Белый, приглашенный незадолго до того Мережковскими погостить в Париже, присутствовал при этой трагикомической сцене, с видимым сожалением и симпатией описав затем ее «героя» в своих мемуарах: «...шел от чистого сердца — к поэтам же; в стриженной бобриком узкой головке, в волосиках русых, бесцветных, в едва шепелявящем голосе кто бы узнал скоро крупного мастера, опытного педагога? <...> Сидел на диванчике, сжавши руками цилиндр, точно палка, прямой, глядя в стену и соображал: смеются над ним, или нет: вдруг он, сообразив, подтянулся: цилиндр церемонно прижав, суховато простился; и — вышел, запомнив в годах эту встречу» (Белый Андрей. Между двух революций. М., 1990. С. 157 (Сер. литературных мемуаров)). Гумилев же, с недоумением и возмущением описывая свой визит к Мережковским в письме к Брюсову, заметил: «Никто меня не удерживал, никто не приглашал. В переднюю очевидно из жалости меня проводил Андрей Белый» (ЛН. С. 426). Этот «жест» Белого, сглаживающий хамство хозяев-Мережковских, а, может быть, и какие-то ободряющие слова, сказанные на прощанье, подвигли Гумилева на вторичный визит — уже к «доброму» Белому в гостиничный номер. Однако Белый в эти дни переживал пик нервной болезни, развившейся у него после краха отношений с Л.Д.Блок (буквально вслед за визитом к нему Гумилева он попадет в больницу, где будет прооперирован), злоупотребляя к тому же спиртным. Находясь в полубреду, он принял вошедшего к нему («Вот — стихи мои!») Гумилева — бледного, со свитками

бумаги, в черном сюртуке, манишке и цилиндре — за... явившуюся за ним смерть! Дальнейшее Белый не описывает, ограничившись лаконичным замечанием: «Не везло с Гумилевым!» (см.: Между двух революций... С. 165-166).

Г.П. Струве не решался приписать «некоторую загадочность» рецензии Гумилева на «Урну» исключительно только обстоятельствам такого экстравагантного «знакомства» (отметим, однако, что творчество Мережковского, как известно, в «Письмах о русской поэзии» было проигнорировано — Ред.), но все же акцентировал внимание на ее (не чисто-отрицательную) двузначность, которой она отличалась, по его мнению, от «всех остальных отзывов Гумилева о современной поэзии»: «Мы находим у Гумилева один развернутый и интересный отзыв о поэзии Белого. Это — отзыв о таком характерном образчике поздней (относительно) поэзии Белого, как сборник «Урна» (1909). <...> Отзыв этот заинтриговывает своей двузначностью. Он начинается с отрицания у Белого... культуры. <...> Дальше Гумилев говорил, что Белый «быстро усвоил все тонкости современной стихотворной техники» и сравнивал его с варваром. <...> Говорил Гумилев также о спорности понимания Белого четырехстопного ямба <...> Но за этим интригующе отрицательной оценкой Белого-поэта последовало не менее интригующее сопоставление некоторых положительных элементов его творчества. Но итоговой оценки поэзии Белого читатель от него так и не дождался. Впрочем, Белый и не давал повода для такой оценки, поскольку после «Урны» он до самой революции весь ушел в прозу, а с революцией деятельность Гумилева как критика, в сущности, прекратилась» (Struve Gleb. Andrey Bely Redivivus // Janecek G ed. Andrey Bely: A Critical Review. Kentucky UP, 1978. Pp. 32-33; по-русски, с мелкими изменениями: Неизд 1980. С. 159-162).

Стр. 4. — Как поясняет А.В. Лавров, в этом поэтическом образе «марбургского философа» отразились черты философа-неокантианца, профессора Московского университета Бориса Александровича Фохта (1875—1946), под руководительством которого Белый начал осенью 1904 г. изучать неокантианскую литературу» (Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995. С. 267)). Но в «Урне» также упоминается «профессор марбургский Коген» (ст-ние «Премудрость»): — т.е. известный философ Германн Коген (Cohen, 1842—1918), немецкий философ-неокантианец, глава «марбургской школы». Скорее всего, именно с ним Гумилев ассоциировал и «марбургского философа». Стр. 5. — Ср. авторское «Вместо предисловия» к сборнику «Урна»: «Озаглавливая свою первую книгу стихов «Золото в лазури», я вовсе не соединял с этой юношеской, во многом несовершенной книгой того символического смысла, который носит ее заглавие: Лазурь — символ высоких посвящений, золотой треугольник — атрибут Хирама, строителя Соломонова храма. Что такое лазурь и что такое золото? На это ответят розенкрейцеры. Мир, до срока постигнутый в золоте и лазури, бросает в пропасть того, кто его так постигает, минуя оккультный путь: мир сгорает, рассыпаясь Пеплом; вместе с ним сгорает и постигающий, чтобы восстать из мертвых для деятельного пути». Стр.9. — «Пепел» (1909) — книга стихов Белого, «Кубок мятелей» (1908) — его последняя (четвертая) симфония. «В чрезвычайно сложном по внутренней организации «Кубке мятелей» — причудливое

сочетание образно-стилистических черт ранних «симфоний» с новыми<...> мотивами, надрывно-трагической интонацией» (РП I. С. 227). Как отметил Г.П. Струве, «можно жалеть, что своего мнения о «Пепле» Белого и его «Симфониях», явно отрицательного, Гумилев нигде подробно не развил» (Неизд 1980. С. 160). Впрочем, претензии Гумилева — коль скоро речь идет о ст-ниях «Пепла», — возможно, вызвала не столько стилистическая «герметичность»: считая поэтическое слово мистически-действенным он вряд ли мог одобрить самые известные стихи этого сборника:

Довольно: не жди, не надейся —
Рассейся, мой бедный народ!
В пространство пади и разбейся
За годом мучительный год!
<...>
Туда, — где смертей и болезней
Лихая прошла колея, -
Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!

Стр. 10-11. — Об этом «давнем» интересе свидетельствует целый ряд отчетливых реминисценций произведений Белого в стихах Гумилева (см. №№ 14, 15, 17, 20, 21 (I) и комментарии к ним). Стр. 19. — Бенедиктов Владимир Григорьевич (1807-1873) — поэт, переводчик. Мей Лев Александрович (1822-1862) — поэт, драматург, переводчик. Павлова Каролина Карловна (урожденная Яниш, 1807-1893) — поэтесса, переводчица, прозаик. Выбор этих имен, разумеется, не случаен. Все они — самые яркие представители (гумилевское определение их «третьестепенными» следует оставить на совести автора) «эклектического» романтизма 30-х — 50-х гг. XIX в. с его экзальтацией, стремлением к формально-поэтическим экспериментам и метафорическим «изыскам», иногда — к «жизнетворческому» эпатажу (особенно это касается Мея с его тягой к «деклассированности»), т.е. к тому, что отличает и творческий образ Белого. Ср. наблюдения А.В. Лаврова: «Примечательно, что пафос дерзания (у Белого — Ред.) влечет за собой разрушение, преодоление стиховой нормы, а пафос разуверения выражается у Белого в противоположном устремлении — к восстановлению и утверждению нормы. И хотя Белый (как было подмечено Н. Гумилевым в его рецензии на «Урну») в своих попытках «написать правильное стихотворение, с четкими и выпуклыми образами и без шумихи ненужных слов» «уступает даже третьестепенным поэтам прошлого, вроде Бенедиктова, Мея, К. Павловой», сама по себе эта тенденция к «пуризму» в обращении со стихотворной техникой, сталкиваясь к предельно искреннему самовыражению «беззаконной» поэтической натуры, дает весьма яркий и цельный художественный результат. Основным образцом для сосредоточенно-грустных, «философических» раздумий Белого в этой книге служит медитативная лирика Пушкина, Баратынского, Тютчева (апелляция к поэзии XVIII столетия все же остается в основном внешней приметой стиля).» (Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995. С. 265-266). Стр. 20-24. —

Согласно подсчетам одного современного исследователя, ямбических текстов в «Урне» — 92.5%, из них четырехстопных — 56.7% (Smith G.S. Bely's Poetry and Verse Theory // Andrey Bely: Spirit of Symbolism. Ithaca, 1987. Pp. 263, 265). Как поясняет А.В.Лавров «Дополнительный интерес к лирике «золотого века» стимулировался у Белого стиховедческими штудиями; начало систематического изучения стихотворного ритма приходится у него на лето 1908 г. — время формирования «Урны» как цельного поэтического замысла» (Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995. С. 266). Его исследования основывались прежде всего на анализе четырехстопного ямба — о чем впоследствии красочно вспоминал В.Ф. Ходасевич: «Летом 1908 года, когда я жил под Москвой, [Белый] позвонил мне по телефону, крича со смехом:

— Если свободны, скорей приезжайте в город. Я сам приехал сегодня утром. Я сделал открытие! Ей-Богу, настоящее открытие, вроде Архимеда!

Я, конечно, поехал. Был душный вечер. Белый встретил меня загорелый и торжествующий, в русской рубашке с открытым воротом. На столе лежала гигантская кипа бумаги, разграфленной вертикальными столбиками. В столбиках были точки, причудливо связанные прямыми линиями. Белый хлопал по кипе тяжелой своей ладонью:

— Вот вам четырехстопный ямб. Все тут, как на ладони. Стихи одного метра разнятся ритмом. Ритм с метром не совпадает и определяется пропуском метрических ударений. <...> Теперь все это стало азбукой. В тот день это было открытием, действительно простым и внезапным, как Архимедово. Закону несовпадения метра и ритма должно быть в поэтике присвоено имя Андрея Белого» (Ходасевич В. Некрополь // Собрание сочинений. В 4 т. М,., 1997. Т. 4. С. 52-53). «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба» Белого был впервые опубликован в 1910 г., наряду с тремя другими его исследованиями по теории стиха, в его книге «Символизм»; но можно предполагать, что к маю 1909 г. многое об его «открытиях» — и методах — было уже хорошо известно рецензенту «Урны». (Напомним, что в феврале того же 1909 года, осознав свой недостаток знаний в области теории поэзии, Гумилев принял активные меры к созданию т.н. «Про-Академии»). Рассуждения Гумилева любопытно сопоставить с научно обоснованными утверждениями К.Ф. Тарановского, в его «классическом» исследовании четырехстопного ямба Белого (1966 г.): «...Уже первые подсчеты безударных иктов («пиррихиев») в русском 4-ст. ямбе позволили Белому выявить особенности ритма у отдельных поэтов, в целых поэтических школах и — наконец — в русском ямбическом стихе вообще. И хотя многие его заключения, страдавшие субъективностью, были уточнены или просто опровергнуты в дальнейших исследованиях, заслуги его не должны быть забыты: впервые в его исследованиях структуры 4-ст. ямба русское стиховедение стало точной наукой, и материалы, им собранные, сохраняют ценность и в наше время. <...> Если 4-ст. ямб Белого до 1906 года находится в традиции русского 4-ст. ямба, то стих 1906 года уже резко порывает с этой традицией. В стихе Белого 1906 года второй икт оказывается слабее третьего, и таким образом получается совершенно новая линия ударности, не отмеченная ни у одного русского поэта до Белого <...> Линия ритма 4-ст. ямба Белого в 1907 году (1907-1908 гг —

годы создания преобладающего большинства стихов «Урны». — *Ред.*), с почти одинаковыми процентами ударности второго и четвертого слога <...>, опять-таки сильно отличается от всего предыдущего стиха Белого. [Это —] ровная линия ритма, с первым и вторым иктом, выровненными по силе, и с относительно сильным предпоследним иктом <...> Общая линия ритма 4-ст. ямба Белого 1908—1909 гг. характеризуется значительно пониженной ударностью первого и второго икта <...> в 1908—1909 гг. Белый форсирует «пиррихии» (стопы с пропущенным ударением — Ред.), и делает это, вероятно, совершенно сознательно. Очевидно, к этому времени Белый пришел к предпосылке, легшей в основу его теоретических работ, о том, что богатство «пиррихиями» является основным достоинством ямбического стиха» (Тарановский Кирилл. Четырехстопный ямб Андрея Белого // Тарановский Кирилл. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 299-303). В дальнейшем Тарановский поясняет один из типичных эффектов этой структуры на примере ст-ния Белого «Меланхолия» (сб. «Пепел»): «... ритмическое движение стиха с необыкновенно отягченным шестым слогом противоречит ритмическим навыкам поколений, воспитанных на стихе с облегченным предпоследним иктом во всех двудольных размеров. И если 4-ст. ямб XIX века воспринимался и воспринимается читателями как симметричный, легкий, плавный и гладкий, то стих в стихотворении «Меланхолия» производит впечатление резко асимметричного, затрудненного, спотыкающегося, шероховатого» (Там же. С. 307). Добавим, что «стих с облегченным предпоследним иктом» соответствует как раз тому, что Гумилев в своей рецензии справедливо считает «пушкинским» «четвертым пэоном» (один из видов т.н. «сверхдлинных стоп» (пэонов и пентонов), получаемый путем сочетания пиррихия и ямбической стопы (т.е. три безударных слога и четвертый — ударный)). Стр. 35-36. — Цитируется ст-ние «Роскошная дева». Стр. 37-39. — Несколько месяцев спустя, сходным образом рассуждал о Белом И.Ф. Анненский на страницах «Аполлона»: «В мою задачу не входят симфонии и прочая проза Белого, но и в стихах я все еще как-то не разберусь, а изучал их, видит Бог, прилежно. Многое нравится <...> но нельзя не видеть и какой-то растерянности поэта, а потом...» (Анненский И.Ф. О современном лиризме. II. // Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 367). Впоследствии, по свидетельству Н. А. Оцупа, Гумилев говорил о Белом: «Этому писателю дан гений, но гений свой он умудрился погубить» (Оцуп Н. А. Современники. Париж, 1961. С. 61).

15. Речь. 11 мая 1909.

СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- ОС 1991; Гумилевские чтения 1984.

Дат.: до 11 мая 1909 г. — по времени публикации.

Имя Иннокентия Федоровича Анненского (1885-1909) было окружено в кругах акмеистов-«аполлоновцев» почитанием, как имя «учителя» (см. ст-ние Ахматовой «А тот, кого учителем считаю...» из цикла «Венок мертвым»). Именно Гумилев — «ученик» Анненского и в прямом смысле слова (Анненский был директором Николаевской

царскосельской гимназии, выпускником которой был Николай Степанович) и в плане литературном («Он вбрасывал в пространства безымянных / Мечтаний — слабого меня») — стоял у истоков «акмеистической «анненской» мифологии». «...Гумилев, искренний почитатель Анненского и в каком-то смысле пропагандист его творчества (см. свидетельство Волошина в публикации А.В.Лаврова и В.П.Купченко «И.Ф.Анненский. Письма к М.А.Волошину» — Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978. С. 242, прим.1), играл важную роль, введя Анненского в модернистские литературные круги и связав его со многими литераторами столицы» (Неизд 1986. С. 249). Об отношениях Гумилева и Анненского см.: Струве Г.П. Иннокентий Анненский и Гумилев. «Неизвестная» статья Анненского // Новый Журнал (Нью-Йорк). Кн. 78. 1965. С. 279-285; Тименчик Р.Д. Иннокентий Анненский и Николай Гумилев // Вопросы литературы. 1987. № 2. С. 271-278; Баскер (гл. «О Царском Селе, Иннокентии Анненском и «царскосельском круге идей» Гумилева»). О связи статьи Гумилева о «Книге отражений» с его рассказом «Последний придворный поэт» и о их роли в «легенде Анненского» см. комментарии к № 8 (VI).

Стр. 1-2. — См. «Предисловие» Анненского: «Я пишу здесь только о том, что все знают, и только о тех, которые всем нам близки.

Я отражаю только то же, что и вы.

Но самая книга моя, хотя и пестрят ее разные названия, вовсе не сборник, и она не только одно со мною, но и одно в себе <...>». Дж. Дохерти, раскрывая более общее значение для формирования эстетики акмеизма «Книг отражений», писал: «... Анненский противопоставляет символистскому понятию об искусстве, как составной части систематического, более обширного корпуса знаний (например, у Белого и Вячеслава Иванова), предположение, что искусство, и каждое произведение искусства, должно создать совершенно отдельное органическое целое. <...> Иначе говоря, статьи Анненского непосредственно возникают исключительно из литературных интересов и ценностей; они являются «отражениями» не в классическом смысле миметизма (mimesis), но отражениями литературной традиции, как зеркало данного психологического момента» (Doherty. Pp. 52-53). Стр. 2-3. — Имеются в виду статьи «Символы красоты у русских писателей», «Гейне прикованный», «Бранд — Ибсен», «Мечтатели и избранники». Стр. 8-9. — Имеются в виду стихи из Книги Екклесиаста или Проповедника: «Суета сует, сказал Екклесиаст, суета сует, — все суета» (Еккл. 1. 2) и из Первого послания к Коринфянам Апостола Павла: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая или кимвал звучащий» (1 Кор. 13. 1). Стр. 17. — Имеется в виду эпизод из Первой Книги Царств: явление тени пророка Самуила, вызванного чарами женщины из Аэндоры, царю Саулу: Самуил возвестил Саулу, что «Господь отступил от тебя и сделался врагом твоим» (1 Цар. 28. 16) и что власть над Израилем перейдет к Давиду. Стр. 21-22. — Имеется в виду трактовка Анненским трагедии Шекспира в статье «Проблема Гамлета». Стр. 33-35. — Имеется в виду статья «Юмор Лермонтова». О «сверхчеловеческом» начале в творчестве Лермонтова в № 3 (мартовском) «Русской мысли» за 1909 г. писал Д.С.Мережковский («М.Ю.Лермонтов. Поэт сверхчеловечества»). Стр. 36-37. — Имеется в виду статья «Искусство мысли».

16. Речь. 6 июля 1909.

ЗС -- ПРН 1990 -- Соч III; Гумилевские чтения 1984 -- Лекманов.

Дат.: до 6 июля 1909 г. — по времени публикации.

Перевод с англ. яз. — Lapeza.

Пяст Владимир (Пестовский Владимир Алексеевич, 1886-1940) — поэт, переводчик, литературный критик. Родился в Петербурге, в высококультурной дворянской семье, известной в городе. Бабушка поэта организовала общественную читальню, отец — коллежский советник, энтомолог по образованию — писал стихи по-русски и по-латыни. Предками поэта были польские короли — Пясты, отсюда и избранный им псевдоним. В 1904 г. Пяст с золотой медалью окончил 12-ю Санкт-Петербургскую гимназию и поступил в Университет — сначала на физико-математический факультет, затем перевелся на историко-филологический факультет, который и окончил в 1910 г. Уже в гимназии увлекается Э.По и Л.А.Меем. Чтение К.Д.Бальмонта становится для него откровением и подвигает к самостоятельному творчеству. Литературный дебют Пяста состоялся в салоне Мережковских и в их журнале «Вопросы жизни» в 1905 г. С этого момента и до конца жизни Пяст — убежденный сторонник символизма. Своим духовным учителем он считал Вяч.И. Иванова, некоторое время входил в ближайшее окружение А.А.Блока.

На лекциях Иванова по теории стихосложения (будущей «Академии стиха»), весной 1909 г. Пяст познакомился с Гумилевым, участвовал в организации журнала «Остров» (см. комментарии к № 21 наст. тома), публиковался затем в «Аполлоне» и был приглашен Гумилевым в «Цех поэтов» (1911). Заседаниям «Цеха» и его «синдику» — Гумилеву отводится немалое место в его известной книге (не лишенных иронии) литературных воспоминаний «Встречи» (1929). С первым «Цехом» Пяст вскоре разошелся, но у него сохранились впоследствии достаточно теплые отношения с Мандельштамом, и он, чуть ли не единственный из «старших» поэтов-символистов, также побывал на заседаниях «второго» и «третьего» «Цехов» (1916—1917, 1920).

После революции 1917 г. Пяст оказался в положении «внутреннего эмигранта», бедствовал (что усугублялось прогрессирующим психическим заболеванием), подвергался репрессиям. Умер от рака в Голицино, похоронен в Москве. Подробнее о нем см. вступительную статью и комментарии Р.Д.Тименчика к переизданию его мемуаров (Пяст Вл. Встречи. М., 1997 (Новое литературное обозрение)).

Стр.1-2. — Эпиграф из Э.По. — «Here once through an alley titanic / Of cypress, J roamed with my Soul, — / Of cypress, with Psyche, my Soul» — предпослан всей книге, а также эпиграф из По имеется у ст-ния «Посвящение». К разделам книги имеются эпиграфы из Бодлера, Блока, Некрасова, Вяч.И.Иванова. Об увлечении Пяста творчеством и личностью По рассказывается в мемуарном очерке Г.В. Иванова «Лунатик»: «Он ощущал себя — и должно быть справедливо — трагической фигурой, но был по большей части попросту нелеп. <...> Даже главная страсть его жизни, может быть, единственная страсть, — к Эдгару По, далеко выходившая за пределы литературного поклонения, просто даже несравнимая с ним, страсть, державшая его в постоянном каком-то экстазе и доводящая его порой вплотную к той

точке, где обрываются и «судьба» и «залоги» и начинается просто сумасшествие, — даже эта страсть, несомненно, у Пяста очень глубокая, и где-то в глубине своей переплетавшаяся корнями с очень важными и трагическими вещами, с самой сутью жизни, — «на поверхности» выглядела только странно и смешно. <...> Гумилев, Пяста очень недолюбливавший, презрительно величал его: «Этот лунатик». Если отбросить насмешку, которой Пяст, по-моему, не заслуживал, определение очень меткое» (Иванов Г.В. III. С. 347-352). Стр. 3-4. — Прерафаэлитами («Братством прерафаэлитов») называла себя группа английских художников второй половины XIX в., стремившихся воссоздать формы и настроение «наивной религиозности» итальянской живописи дорафаэлевской эпохи. Идеологическим вдохновителем группы был Джон Рескин (см. комментарий к стр. 82 № 4 наст. тома); в ее состав с самого начала (1849) входил художник и поэт Данте Габриеле Росетти (Rossetti 1828—1882), о котором Гумилев писал в стихотворении 1906 г. «Музы, рыдать перестаньте...» (№ 51 (I)). Первый существенный отзыв о прерафаэлитах по-русски принадлежал Зинаиде Венгеровой (Вестник Европы. 1895. № 5. С. 192-235); ценные наблюдения об их значении для русской культуры «серебряного века» см.: Polonsky Rachel. English Literature and the Russian Aesthetic Renaissance. Cambridge, 1998. Гл. 5 et passim. Упоминание о По как о «великом математике чувства» восходит к его эссе «Философия композиции» (1846) — этюд о создании его знаменитого «Ворона», в котором По утверждает: «Моя цель — наглядно показать, что ни один момент в создании этой вещь нельзя отнести ни к случайности, ни к интуиции — что работа проходила, шаг за шагом, к ее логическому завершению с точностью и строжайшей последовательностью математической задачи». Вероятно, Гумилев также имел в виду и биографию Пяста: «В 1904 г. Пяст поступил на математическое отделение физико-математического факультета Санкт-Петербургского университета. На выбор специальности оказала влияние прочитанная им статья известного математика Н.В.Бугаева, отца поэта Андрея Белого («О свободе Воли»). Этот шаг во многом показателен для формировавшейся личности Пяста, для которого и впоследствии была характерна эмоциональная впечатлительность, сочетающаяся со склонностью к логическому рассуждению, философии и приверженностью культу человеческой воли» (РП XX II. С. 245-246). Стр. 17-18. –

Мы замерли в торжественном обете.
Мы поняли, что мы — Господни дети.

Да, в это мире мы отдельно — я и ты,
Но будем т а м в одно таинственно слиты.

Ты храм Ему в моей душе воздвигла;
Возможность невозможного постигла.

Возможность полноты, единства бытия
И мне позволила постичь любовь твоя.

Как далеки опалые минуты.
Как нам легки земли суровой путы.

И все одним лучом — нездешним — залито
И лишь одна мольба: «О, Господи, за что!

За что Ты полюбил нас на рассвете?
Что сотворили мы, слепые дети?»

Стр. 19-20 — гипердактилические (у Гумилева — ипердактилические) рифмы — более чем трехсложные рифмы (используются в ст-ниях «Ограды»: «Помню я муку утонченную», «Эльфы», «Призыв», «До сих пор» —

Ночь бледнеет знакомой кудесницею
Детских снов.
Я прошла развалившейся лестницею
Пять шагов.

В нескольких других стихотворениях сборника используются дактилические (трехсложные) рифмы. Пристальный интерес Пяста к технике стиха — с чего, собственно и началось его знакомство с Гумилевым, — нашел свое наиболее полное выражение впоследствии в его книге «Современное стиховедение. Ритмика» (Л., 1931).

17. Речь. 20 июля 1909.

СС IV -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Полушин; Гумилевские чтения 1984.

Дат.: до 20 июля 1909 г. — по времени публикации.

«Гумилев с настоящей любовью и полным знанием дела выбирает своих мэтров, друзей и спутников среди французских поэтов, — писал, анализируя «Письма о русской поэзии» Н.А.Оцуп. — ...Можно, кажется утверждать, не подвергаясь риску впасть в крайность, что Гумилев любил и знал французскую поэзию, как родную. <...> И все-таки критики-народники, которые упрекали Гумилева в том, что он в России чужой, совершали роковую ошибку. Гумилев попросту осовременил уроки Пушкина. Прибегая к силе собственной гениальной интуиции, он, читая иностранных поэтов, вникал в саму душу античных или современных наций, между тем, как его личная поэзия оставалась глубоко укорененной в родной почве. Гумилев не в тех масштабах, но по сути, как и Пушкин, обогатил Россию сокровищами международной культуры» (Оцуп. С. 75).

В стр. 10-16 Гумилев кратко излагает теоретическую часть книги, состоящую из «Предисловия переводчика», очерка «Французская лирика XIX века» и «Библиографии». Стр. 10-11. — «Книга открывается стихами Андрэ Шенье, которого не без основания романтики считали своим предшественником...» (С. IX). Стр. 11-12. —

«Новые идеи зародились отчасти в среде самих романтиков. Так, Теофиль Готье, один из вождей романтизма, в своих позднейших произведениях явно отклонился от романтического идеала своей молодости в сторону искусства более строгого, более объективного. В его книге «Emaux et Camées», появившейся в 1852 г., совершенство формы и объективность содержания вполне отвечают принципам будущего парнаса» (С. XVI). Стр. 12-14. — «Подобно парнасцам символисты придавали в поэзии высокое значение форме, но в то время как для парнасцев форма была чем-то самодовлеющим, символисты всегда смотрели на нее лишь как на средство. Поэтому они готовы были отказаться от всех «правил» в области стихосложения, признавая, что каждый поэт волен сам создавать те формы, которые наиболее соответствуют содержанию его поэзии» (С. XXII). Стр. 15. — Анри де Ренье (Régnier, 1864-1936) — в молодости испытал влияние Малларме, но затем избежал крайностей символизма, стремился к ясности и пластичности образов. Статья М.А.Волошина «Анри де Ренье», оубликованная в январской книжке «Аполлона» стала одной из «предакмеистических» деклараций (наряду со статьей М.А. Кузмина «О прекрасной ясности»). О значении этой статьи в контексте акмеистической поэтики см.: Mickiewicz Denis. Apollo and Modernist Poetics // Russian Literature Triquarterly. №1. 1971. Pp. 243, 245; Doherty. P 12.). Стр. 15-16. — «Почти одновременно с поэтическим движением во Франции, началось схожее движение в Бельгии. В Брюсселе также образовались кружки молодых поэтов и возникли «маленькие журналы», поведшие борьбу с реализмом и натурализмом в литературе. Среди деятелей «молодой Бельгии» скоро выделились имена Жоржа Роденбаха (выступившего впервые еще в 70-х годах), Эмиля Верхарна (1883), Грегуара Ле-Руа (1886), М.Мэтерлинка (1889), Шарля ван Лерберга (1889), Макса Эльскана (1891)» (С. XXV). Стр. 16. — «Школа «научной поэзии» была основана Рене Гилем в самом начале символистского движения. Отвергая поэзию узко-субъективную, возникшую из случайного вдохновения, Р.Гиль хотел чтобы поэзия стала сознательной работой мысли и отправлялась от научных истин. Он стремился сделать поэзию «страстной метафизикой», которая синтезировала бы данные, добытые научным анализом. К Р.Гилю одно время примкнуло несколько видных писателей, и в годы 1887—1890 он издавал особый журнал для пропаганды своих идей, но в 90-х годах, в эпоху «торжества символистов», его учение было как бы совсем забыто» (С. XXVII). О брюсовской пропаганде «научной поэзии» Р. Гиля см. в комментарии к № 4 наст. тома, а также: Азадовский К.М., Максимов Д.Е. Брюсов и «Весы» (К истории издания) // Валерий Брюсов. М., 1976. С. 270 (Лит. наследство. Т. 85); Дубровкин Р. Рене Гиль и Валерий Брюсов. Хроника одной переписки // Toronto Slavic Quarterly, No 8 Spring 2004). Стр. 21. — «Сам А. Де Виньи называл себя поэтом-философом. Это верно в том смысле, что все его стихи созданы раздумьем. Он никогда не предавался чувству непосредственно. Он никогда не выражал своих переживаний прямо, но искал для них какого-либо символа, или переливал их в форму эпическую или драматическую. Этим он отличается от других романтиков» (С. 19). Альфред де Виньи (Vigny, 1797-1863) представлен в книге отрывком «Природа» и

ст-нием «Молчание». Стр. 24. — «Романская школа была основана в начале 90-х годов Ж.Мореасом и явилась реакцией против тех крайностей, в которые вдавались первые символисты. Отказываясь от произвола в творчестве, романцы звали к стройности античных образцов, космополитическому духу символизма противополагали национальные традиции искусства, и думали найти обновление поэзии в подражании поэтам XVII века» (С. XXVI). Ж.Мореас (Moréas, 1856—1910) представлен в книге ст-ниями «Ноктюрн», «К Эноне», Из «Сильв». Стр. 33. — Гюго (Hugo, 1802—1885) представлен в книг ст-ниями «Мотылек и роза», «Писано в 1853 г.», «Писано в изгнании», «Орфей», «Саломон», «Возвращение императора». Стр. 34. — Поэт Морис Роллина (Rollinat, 1846—1903), поклонник и последователь Бодлера, снискавший себе славу «проклятого поэта» скандально-пессимистическими книгами «Неврозы» (1883) и «Бездна» (1886), представлен в книге ст-ниями «Отсветы» и «Продавщица раков». Стр. 35. — Верлен представлен в книге ст-ниями «Привычная мечта», «Сияние луны», «Ах, пока звезда денницы...», «И месяц белый...», «По тоске безмерной...», «Мне встретился рыцарь-несчастье...», «Небосвод над этой Крышей...», «Жизнь скромная...», «Осенний вечер», «Песня к ней». Стр. 36. — Леконт де Лиль (Leconte de Lisll, 1818-1894) представлен в книге ст-нием «Слоны». Стр. 37 — Малларме представлен в книге отрывком из поэмы «Иродиада» и ст-нием «Лебедь».

18. Речь. 21 сентября 1909.

СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III; Гумилевские чтения 1984 -- Лекманов.

Дат.: до 21 сентября 1909 г. — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

Бородаевский Валериан Валерианович (1874 или 1875 — 1923) — поэт. Родился в семье помещика Тимковского уезда Курской губернии. После окончания Курского реального училища учился в Горном институте (1894-1900), затем работал инженером на угольных шахтах и фабричным инспектором. Выйдя в отставку (1908) жил в своем имении Петропавловка под Курском, занимая выборные должности в местном земстве. Он участвовал в «Академии стиха»; как и его жена (адресат стихов Вяч. И.Иванова) он был антропософом. После революции перебрался в Курск, работал в советских учреждениях и принимал активное участие в общественно-культурной жизни города.

Обладая выдающимся поэтическим дарованием, Бородаевский печатался скупо и редко — при его жизни мизерными тиражами вышли три маленьких книжки стихов — «Страстные свечи», «Стихотворения. Элегии, оды, идиллии» (обе в 1909), «Уединенный дол» (1914; часть тиража вышла под названием «На лоне родимой земли»), — сознательно отведя себе роль «поэта для немногих». Однако его «немногими» читателями были (и остаются поныне) истинные ценители поэзии, ставящие его творчество в один ряд с самыми замечательными явлениями русской философской лирики.

Стр. 5-6. — Яркой иллюстрацией сказанного может служить ст-ние «Ноктурно»:

Я тень зову, я жду Леилы...
Пушкин

Ко мне в жемчужнице, на черных лебедях,
Плывешь, любимая, и простираешь длани,
С глазами нежной и безумной лани
И розой в смольных волосах.

Тоскуя ждешь, да примет берег мой
Твою ладью и спутников прилежных.
Два черных лебедя у каменей прибрежных
Плывут торжественной четой.

И камни острые вонзаются им в грудь!
И перья черные развеяны ветрами.
Расширенный мятежными зыбями
Влечется алый, алый путь...

Ко мне в жемчужнице, на черных лебедях,
Плывешь, любимая, и простираешь длани,
С глазами нежной и безумной лани
И розой в смольных волосах.

Как недвижимый страж, замерший на часах,
Я жду, когда, медлительно и строго,
Снесут тебя до бедного порога,
Подъяв на траурных крылах.

И слезы на обветренных глазах
Туманят даль: и пенистые гряды
Растут, гремят, вздымаются в громады,
Изнемогая на камнях.

Тоскуя ждешь, да примет берег мой
Твою ладью и спутников прилежных.
Два черных лебедя у каменей прибрежных
Плывут торжественной четой.

Твои глаза подъемлются с мольбой,
И видишь ты угрюмые теснины...
И воют волны с яростью звериной
И брызжут пеной снеговой.

Воздвигнуты над грозною волной,
Презрев истому лебеди стремятся, —
Но скалы хмурые на встречу им толпятся
Неколебимою стеной.

И камни острые вонзаются им в грудь!
И перья черные развеяны ветрами.
Расширенный мятежными зыбями
Влечется алый, алый путь...

Стр. 11-12. — Цитируется ст-ние «Ранняя обедня». Стр. 14-15. — Цитируется ст-ние Ф.И.Тютчева «Эти бедные селенья...». Стр. 17-18. — Имеются в виду темы двух ст-ий Бородаевского — «Маги» («Мы — цари. В венцах, с жезлами / Мы идем в пустыню грезить / Под звездами...») и «Сораспятые» («Горькая складка скривила уста. / Кровь пролилась на ланиты. / «Если Ты — Бог, сойди со креста! / С нами вместе сойди Ты...»»). Ср. : «Он превращает в звезды горести, / В напиток солнца жгучий яд / И созидает в мертвом хворосте / Никейских лилий белый сад» («На льдах тоскующего полюса...» (1909, № 131 (I))). Стр. 25-27. — Имеется в виду очевидный «натурализм» указанного ст-ния:

Зародыши людей! примите мой привет,
Бессмертные в спирту, меж кукол восковых,
Желудком пьяницы (что тоже много лет
Черпал бессмертие из чарок огневых) —

И слепком гнусных язв, карающих порок!...
Зародыши людей! я знаю: ваша пыль
Мрачит лазурный день, и сточных труб поток
Подземной Летой мчит неявленную быль.
<...>

Стр. 27-30. — Преамбула Вяч.Иванова к вступительной статье, действительно, перекликается с последующими оценочными установками самого Гумилева (в 1909 г. — прилежного слушателя лекционного курса «метра» в «Академии стиха»): «Первины поэта редко позволяют ценителям поэзии вынести убежденный и убедительный приговор о новом даровании. Не завершительных достижений справедливо ищем мы в этих начальных опытах, но намечаем возможности будущего развития. Поэтому, естественно спросить себя при оценке первой книги стихов, прежде всего, о том, принадлежит ли она вообще искусству или вовсе чужда ему; если же поэзии причастна, — то какова степень зрелости художника. И правыми кажутся нам критики, склонные разрешать исходный вопрос о принадлежности искусству в утвердительном смысле на основании одного, быть может, но истинного стихотворения и пусть немногих, но строго-художественных строк, достаточных, по их мнению, чтобы

оправдать и несовершенное в целом творение начинающего стихотворца. Решающим же, во всяком суждении о новом даровании, является, несомненно, живое впечатление его выявляющейся самобытности». Стр. 29-30. — Ср. в первой «сцене» «диалога» О. Уайльда «Критик как художник» (1890): «...из предметов малозначительных или совсем лишенных значения, таких, как картин этого года в Королевской Академии (или, собственно, в Королевской Академии любого года), стихов господина Луиса Морриса, романов М. Охнета, пьес господина Генри Артура Джонса, истинный критик сможет, — если ему захочется направить или расточить таким образом свои созерцательные способности, — создать работу, безупречную по красоте и насквозь пронизанную тонкостью ума. <...>...Критика — дело более творческое, чем само творчество, и наивысшая критика — та, которая выявляет в произведении искусства то, что не вложил в него художник».

19. Аполлон. 1909. № 1.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Изб (Вече); Лекманов -- Москва 1988.

Дат.: до 25 октября 1909 г. — по времени выхода № 1 журнала «Аполлон».

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

Первая статья Гумилева, помещенная в разделе «Письма о русской поэзии». «Если подход Анненского (в статье «О современном лиризме», в том же номере журнала — Ред.) казался весьма уклончивым, то Гумилева никак нельзя было обвинить в отсутствии прямых оценок. Он выбрал для своей первой рецензии четырех младших поэтов, сильно отличающихся друг от друга, которых можно было проанализировать как проявления четырех взаимно-противоположных подходов к поэтическому творчеству. Его первое «Письмо» показало его беспристрастность в отношении тематики, и пристрастность в отношении «манеры письма». Он пытается сочетать оценку поэта (до какой степени поэт выполняет те задачи, которые он себе поставил) с оценкой того, что достижения этого поэта могут дать поэзии вообще. Хотя в более поздних рецензиях, разумеется, Гумилев проявит все большее искусство и мастерство, эту первая рецензия — наглядный показатель той критики, с которой он будет идентифицироваться в «Аполлоне». Более того, эта рецензия показывает, каким будет подход младшего поколения к модернистской поэзии. В ней уже не содержится никакого обсуждения «истинного» символизма; о символизме даже не упоминается. Однако, долг перед уроками символизма проглядывается в том, что можно назвать «пост-символистской сознательностью» гумилевской критики — когда говорится, например, об «утреннем настроении» песни Городецкого, которое делает слова ненужными, или о «неожиданностях» в торжественных выражениях «византийского духа» Бородаевского. Зато, Гумилев охотно признает достоинства очень скромных тем, как например в смиренном реализме Садовского. Ни в одном месте не проявляет Гумилев какой-либо интерес к формальным нововведениям, или приверженности к определенной школе или

творческому методу. Выявляя большую терпимость в отношении выбора стиля и тем, но настаивая на художественной убедительности, он ищет скорее поэтов, чем поэтику» (Mickiewicz Denis. Apollo and Modernist Poetics // Russian Literature Triquarterly. №1. 1971. Pp. 235-236).

Совершенно неожиданный для Гумилева «импрессионистический» характер раздела статьи, посвященного творчеству будущего автора акмеистического манифеста «Некоторые течения в современной русской поэзии. Акмеизм» (1913) и «синдика» «Цеха поэтов» Сергея Митрофановича Городецкого (1884-1967), объясняется спецификой завязки взаимоотношений двух «вождей акмеизма» — одной из самых сложных, парадоксальных (и малоизученных!) коллизий в биографии Гумилева.

Первое документально подтвержденное упоминание о знакомстве Гумилева с Городецким относится к ноябрю 1908 г.: в письме к Брюсову от 27 ноября 1908 г. Гумилев сообщает, что «приглашен... в альманах Городецкого «Кружок молодых»» (ЛН. С. 484). Известно, что Гумилев, в свою очередь, в марте 1909 г. пытался привлечь Городецкого к участию в журнале «Остров» (см. комментарии к № 21 наст. тома), причем из-за этого у него возник конфликт с другим влиятельным лицом в этом издательском проекте — П.П. Потемкиным (см.: Исследования и материалы. С. 323). Поэт «Сергей Ерундецкий», который «специализировался на подробностях сексуальной жизни наших предков-славян» появился вместе с «редактором журнала «Остов»», поэтом «Гумми-Котом» («Глаза вареного судака. Тощ») в пасквиле на «островитян» (Д.В.О-е. «Остов» или Академия на Глазовской улице // Царскосельское дело. 2 октября 1909. С. 2-3; Неизд 1986. С. 183-193). Однако в «Острове» ст-ний Городецкого не появилось, а в следующем, 1910 году Городецкий назвал Гумилева поэтом «у которого единицами считаются стихотворения, имеющие какую-нибудь содержательность» (Против течения. 12 ноября 1910). С другой стороны и Гумилев (правда в частной переписке) говорил о том, что Городецкий «пишет левой ногою» (см.: ЛН. С. 469). Таким образом, первые годы знакомства двух «синдиков» «Цеха поэтов» были «малообещающей предысторией» (см. : Неизд 1986. С. 264-267).

Однако рецензию Гумилева на «Русь» можно расценить как некий «жест», «приглашение к диалогу». Дело в том, что выход этой книги знаменовал собой пик кризиса в отношениях Городецкого и «младосимволистов» — Блока, Белого и Вяч.И.Иванова, возникшего по поводу проблемы, крайне актуальной для самого Гумилева — трактовки «национального начала в поэзии», которое для всех участников конфликта (как и для Гумилева) было неразрывно связано с «началом религиозным».

Городецкий, дебютировав книгой стихов «Ярь» (1906), воспевавшей дохристианскую, языческую Русь, «переживания <...> души, еще близкой к стихие природы» (Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1975. Т.6. С. 322), и нашедшей полное понимание и одобрение в среде поэтов «башни», в 1909 г. явился вдруг апологетом «ортодоксальных» национальных ценностей. «Три года спустя после

«Яри» Городецкий, «с пугающей ширью и искренностью его признаний» (И.Анненский — Аполлон. 1909. № 3. Отд. 1. С. 8), отказался от пафоса некрещеной Руси и причислил себя к носителям «жизнерадостной дионисийско-христианской идеологии, которая назревает в русской жизни на смену андреевскому безрелигиозному пессимизму» (Золотое Руно. 1909. № 7-8. С. 148). В творческой практике Городецкого его программные положения претворялись в «квазинароднические выкрики» о безусловном превосходстве «печальной страны нашей» (А.Белый. — Весы. 1908. № 9. С. 62), что с наибольшей силой отразилось в стихах, составивших сборник «Русь», предназначенный для народного чтения (М., 1910; вышел в сентябре 1909), о котором Вяч. Иванов писал автору: «Ни народной музыки, ни народной молитвы, ни народной надежды нет» (Лит. наследство. Т.92. Кн. 3. С. 352). Это было одной из причин расхождения Городецкого со своим бывшим учителем; ср. отрицательную оценку Блока: «...книга переходная, полунаписанная» — Блок А.А. Собрание сочинений. В 8 т. М., 1962. Т.5. С. 650). В период «Руси» Городецкий-критик истово воюет с «излишней изысканностью» стихов, с ощущением разлада народа и интеллигенции, с минорными интонациями в поэзии: «Раз человек почувствовал, что тоска не нужна, он русский... тот факт, что я пишу сейчас, это не мое личное дело, а дело моего народа... водящего моей рукой, когда я пишу эти бодрые слова» (ст. Поэт и национальность // Утро. 17 ноября 1908)» (РП I. С. 640).

Прекрасно сознавая всю поверхностность и легковесность «патриотического энтузиазма» Городецкого (равно как и невысокий художественный уровень его книги), Гумилев понимал, что безусловно отрицательная рецензия в данном контексте будет «стрельбой по своим», — и создал этот своеобразный литературно-критический «дипломатический шедевр».

О В.В.Бородаевском см. комментарий к № 18 наст. тома.

Стр. 32-34. — Имеются в виду ст-ния «Эолова арфа» («Через степь, через степь дымносерую / Преклоняется нудный быльняк... / Нынче горестно в Господа верую: / Нынче Бог — будто тот же бедняк. // На крыльце прикорнул Он у житницы, / Засмотрелся в бескрайнюю степь...» и «В недрах» («Кони понурые вдоль галереи / Гулко катят груды камней. / Окрики: гей! / Плавно дрожат седловатые шеи, / Вислые губы темничных коней»). Стр. 37-40. — Ст-ние «Искусителю»:

Печать Антихриста — червонная звезда —
Горит на лбу твоем, возвышенном и ясном.
И луг певуч, и поднята мечта
Глаголом пышно-сладострастным.

— Ко мне, ко мне — в запечатленный круг.
Нам легок пляс, а губы — язвы неги.
Мой миг велик, и нет разлук и мук
Тому, кто смел в последнем беге.

Соблазны древние! О, памяти моей
Полуистертые, разбитые скрижали...
И зов веков, и вещий змей страстей, —
Завитые, скользящие спирали.

Печать Антихриста! Иуда! Страшный суд!
Все та же ты, — икона Византии.
Но ярче твой огонь! Сердца куют и жгут...
О, мудрецы!.. Рабы глухонемые!

Стр. 41-45. — «Какой-то глубокий, почти — сказали бы мы — манихейский дуализм в восприятии жизни и, без сомнения, в миросозерцании автора есть первый двигатель его вдохновения. <...> Не современная, а какая-то архаическая закваска душевной разделенности и равного влечения воли к идеалу аскетическому и к искушениям «искусителя» заставляет поэта переживать каждую полярность сознания в ее метафизически последней и чувственно-крайней обостренности. Он не знает, что краше — белое или черное, — оно же победительно, неотразимо красное... <...> Поэт настойчиво утверждает белый идеал и с чисто-монашеской мнительностью готов заподозрить, как мать соблазнов, самое красоту, самое поэзию. В этом византийце духа, мнится, еще живет и ищет вновь сказаться поздним отступникам страшного предания весь золотой и багряный хмель ослепителей-деспотов и весь мироненавистнический фанатизм ересиархов-иконоборцев. <...> Мертвенным холодом души облекается обращение к «благостной Книге», но и «червонная печать Антихриста», и червленец «Византии», — не багряные ли только маски того же холода — эти метаморфозы черноты? — ибо черен холод, и вечная ночь покрывает сатанинские льды, откуда безсильно лижущими мрак языками прорывается невещественное пламя» (Иванов Вяч.И. Предисловие // Бородаевский В.В. Стихотворения. Элегии, оды, идиллии. СПб., 1909. С. 5-7). Упомянув о Воскресении, Гумилев напомнил таким образом как Бородаевскому, так и — в первую очередь — Иванову, — о конечном позитивном смысле «аскетического идеала», который и обуславливает «монашескую мнительность» к «самой красоте, самой поэзии». Этой радости византийского христианства Бородаевский не чувствует, ибо «Страстная неделя для него не кончилась Воскресеньем» и, потому, его цветовая гамма подобна цветовой гамме человека «созерцающего мир сквозь плотно сомкнутые веки».

Садовской (наст. фамилия Садовский) Борис Александрович (1881 — 1952), поэт, прозаик, критик. Сын историка А.Я.Садовского. Дебютировал как поэт в 1901 г., будучи студентом историко-филологического факультета Московского университета (окончил в 1908 г.). Вел жизнь профессионального литератора, печатая стихи, прозу и критику в «Весах», «Русской мысли», «Речи», «Биржевых ведомостях». С 1916 г. страдал тяжким недугом (паралич), ограничившим его участие в литературной жизни. Революция и крушение старой России (Садовской был убежденным

монархистом) ввергли его в безнадежную многолетнюю нищету и забвение. Более подробную биографию Садовского см.: Шумихин С.В. Узоры Бориса Садовсного // Садовской Борис. Стихотворения. Рассказы в стихах. Пьесы. СПб., 2001. С. 5-20 (Библиотека поэта. Малая серия).

В своих «Записках» Садовской впоследствии вспоминал: «Н. С. Гумилев в литературе был мой противник, но встречались мы дружелюбно» (Встречи с прошлым. М., 1988. Вып. 6. С. 128). Садовскому принадлежит резко отрицательная рецензия на сборник Гумилева «Чужое небо» (Современник. 1912. № 4) и памфлет против журнала «Гиперборей» — «Аполлон — сапожник» (Русская молва. 1912. 17 декабря; под псевдонимом «Мимоза»). «Острие памфлета направлялась в Гумилева («Оговорюсь: я исключаю из их числа г. Городецкого, попавшего в компанию честных тружеников по очевидной ошибке»), которого Садовской в ту пору считал своим главным противником в литературе. Два месяца спустя они познакомились в «Бродячей собаке», и Гумилев вызвал его на «дуэль»: продолжить наизусть любое место из Пушкина. Поединок не состоялся по позднему ночному времени, но Гумилев полагал, что — скорее дружелюбная — встреча смягчила остроту литературного противостояния...» (Тименчик Р. Заметки на полях. № 2 // Гиперборей. Ежемесячник стихов и критики. № 2. Репринтное воспроизведение издания 1912 года. Л., 1990. Ненумированные стр.). В 1915 году Садовской стал героем более громкого литературного скандала, назвав Брюсова — кайзером от русской литературы, создавшим «целую армию лейтенантов и фельдфебелей поэзии от Волошина до Лифшица, с кронпринцем-Гумилевым во главе» (Садовской Б.А. Юбилей безвременья // Садовской Б.А. Озимь. Статьи о русской поэзии. Пг., 1915. С. 38). Друзья поэта усмотрели в этом кощунство — ибо Гумилев в этот самый момент как раз и сражался против кайзера и кронпринца на фронтах Первой мировой (см.: Ауслендер С.А. Литературные заметки. Книга злости // День. 22 марта 1915), и Садовскому пришлось оправдываться (Садовской Б.А. Ледоход. Статьи и заметки. Пг., 1916. С. 193-201). Конфликт разрешил сам Гумилев, вернувшись в Петроград с фронта в отпуск, — он подарил Садовскому «Колчан», снабдив книгу дарственной надписью «от кронпринца Гумилева».

По мнению (возможно — несколько эксцентрическому) американского слависта С. Драйвера, в своем отзыве о Б. Садовском «Гумилев гораздо лучше представил новые, назревающие идеи русской поэзии, чем в своем более позднем манифесте — и, безусловно, гораздо отчетливее, чем в докладах Блока или Иванова. <цит. стр. 54-57> Именно возврат Садовского к более старой русской традиции, к Аполлону Майкову (так! — *Ред.*), Гумилев нашел целительным после излишеств символизма» (Driver Sam. Acmeism // Slavic and East European Journal. 1968. Vol. 12. № 2. Pp. 145-146).

Стр. 52-53. — Сам Садовской сформулировал свое творческое credo в «Предисловии» в «Позднему утру»: «Причисляя себя к поэтам пушкинской школы, я в то же время не могу отрицать известного влияния, оказанного на меня новейшей русской поэзией, поскольку она является продолжением и завершением

того, что нам дал Пушкин. С этой стороны, минуя искусственные разновидности так называемого «декадентства», которому Муза моя по природе всегда оставалась чуждой, я примыкаю ближе всего к нео-пушкинскому течению, во главе которого должен быть поставлен Брюсов. Основные черты моего творчества были бы намечены не с должной ясностью, если бы я забыл упомянуть имя Фета». Стр. 57-58. — цитируется ст-ние «Штора», которое может быть воспринято как стихотворный «манифест» Садовского-поэта (будущего автора знаменитой книги стихов «Самовар» (1914)):

Каминных отблесков узор
На ткани пестрой шторы,
Часов бесстрастный разговор,
Знакомых стен узоры.
Поет и дышит самовар.
На полках дремлют книги.
За шторой — стынет зимний пар.
Часы считают миги.

Часы бегут, часы зовут,
Твердят о бесконечном.
Шум самовара, бег минут,
В мечтах — тоска по вечном.
За шторой — льдистых стекол мрак.
В туманной мгле мороза
Полозьев скрипы, лай собак,
Кряхтенье водовоза.

Откинуть штору или нет?
Взглянуть или не надо?
Там шорох мчащихся планет.
Там звезд лазурных стадо.
Нет, не хочу. Пусть у меня
Знакомые узоры
Рисуют отблески огня
На ткани пестрой шторы.

Стр. 62. — Возможно, имеются в виду ст-ния «Печальная сова...» и «Посвящение».

Рукавишников Иван Сергеевич (1877—1930) — поэт, прозаик, драматург. Происходил из семьи нижегородских купцов-миллионеров, однако с купеческой средой порвал, став одним из самых радикальных писателей-декадентов 1900-х гг. В детстве и юности много болел (туберкулез), поэтому систематического образования не получил, однако много занимался самообразованием, в том числе —

историей религии, археологией (в 1900—1901 гг. посещал Петербургский археологический институт). В эпоху «серебряного века» — до появления в 1910-х гг. футуристических группировок — имя Рукавишникова стало нарицательным для любителей формальных экспериментов в области стихосложения (преимущественно курьезных).

«В «Чукоккале» — вспоминает К.И.Чуковский — сохранилась его (Гумилева — *Ред.*) запись по поводу своеобразного стиля стихов поэта Ивана Рукавишникова. Я знал Рукавишникова еще с 1902 года. В Петербурге он некогда жил по соседству со мной на Коломенской улице и несокрушимо считал себя гением. Выходец из богатой купеческой семьи, он писал кривые сумасбродные вирши и печатал их на собственные средства на великолепной бумаге, тратя на это свои последние деньги. Стихи были хаотичны, без рифмы и ритма. Я по-своему любил его за преданность искусству и за добровольную бедность.

Найдя у меня одну из книг Ивана Рукавишникова, Гумилев выписал из нее в «Чукоккалу» несколько строк, которые показались ему наиболее забавными.

Из Ивана Рукавишникова

И день — не день, и ночь — не ночь,
И снег — не снег, и мир — не мир,
И бог — не бог... Лишь ужас — ужас!
Открыто Ириной Одоевцевой и Н.Гумилевым.
Записано Гумилевым в марте 1921 г.»
(Жизнь Николая Гумилева. С. 138).

Революцию Рукавишников встретил восторженно (несмотря на то, что его особняк, полученный по наследству, был национализирован). Окончил свои дни членом Всероссийского Союза писателей, правления Всероссийского Союза поэтов, объединения «Звено», Псковского археологического общества.

Стр. 71. — «Весьма любопытно, что Гумилев в своих ранних рецензиях очень часто ссылается на «вкус», наряду с такими общими требованиями, как знание техники, темперамент, грамотность» (Doherty. Pp. 152-153). В другой работе, специально посвященной Гумилеву-критику, Дж. Дохерти развивает свое наблюдение, утверждая: «Критическая практика акмеистической группы, и прежде всего самого Гумилева, показывает, что их больше всего объединяла именно идея вкуса, в смысле сложного комплекса специфически литературных ценностей» (Doherty Justin. Niklai Gumilev and the Propagation of Acmeism: «Letters on Russian Poetry» // Irish Slavonic Studies. 1992. Vol. 13. Pp. 118-119). Стр. 77-78. — Имеются в виду тексты из раздела «Фигуры» — см. одно из таких «фигурных ст-ний» — «Пирамида» (см. на иллюстрации с. 307). Стр. 79-81. — Вероятно, — если говорить непосредственно о данной книге, — Гумилев имеет в виду внутренний ее цикл (не выделеный формально), посвященный «умершей невесте Доре», где многократно повторяемое имя «заклинательно-гипнотически» действует на читателя:

<...>

Радуйся, Дора, Дора,
В Боге тихо живущая.
И во мне навсегда живущая,
Дора.
Радуйся, Дора, Дора,
От меня вдохновенные песни раждающая
И меня ожидающая
Дора

<...>

Стр. 82-83. — Как образчик подобной тематики у Рукавишникова можно привести ст-ние «Гость древности» (несомненно повлиявшее на Гумилева, ср. его ст-ние «Я вежлив с жизнью современною...» (1913, № 89 (II)):

Он знает тайны оккультизма,
Мой древний бронзовый божок.
Огонь веков его обжог.
И столб — агатовая призма —
Под гостем древности высок.

Крылатой свастикой украшен,
Божок с улыбкою молчит.
Про тайны — сказки древних башен
Глазами смутно говорит.

Он видел кровь без содроганья,
Он слушал клятвы и мольбы.
И ныне, в дни людской борьбы
Ему милы мои исканья
Законов Бога и Судьбы.

Священной ночью смотрим оба
На тайну тайн небесных астр.
К нам гостем в двери дома-гроба
Идет молчащий Зороастр.

я
гдѣ
вчера
сегодня
я до утра
вездѣ вездѣ
отходитъ ночь
и снова гибну я
со мною мысль моя
отходитъ тихо прочь
въ нѣмую бездну прочь
туда гдѣ мысль господня
день для людей а ночь моя
„давно закованный невольникъ
всю ночь я тихо бездну обхожу
жилье живыхъ отъ смерти сторожу"
и славлю мой ужасный треугольникъ
въ немъ жизнь и смерть въ немъ богъ
въ немъ день и ночь и повелитель богъ

Стихотворение И.С. Рукавишникова «Пирамида»

Форма фигурного стихотворения была разработана представителями т.н. «александрийской поэзии» (Каллимахом, Феокритом, Аполлонием Родосским и др.) — греческой поэзии эпохи эллинизма (III — I вв. до Р.Х.), тяготевшей к языковой и мифологической стилизации, «ученой» герметичности как содержания, так и формы.

20. Аполлон. 1909. № 2.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III; Лекманов.

Дат.: ноябрь 1909 г. — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

Альманах «Смерть», изданный петербургским «Новым журналом для всех» включал в себя произведения (раздел «Лирика») — Вяч. Иванова («Таит покров Пощады тайну Божью...»), В. Гофмана («Дни умирания»), А.Рославлева («Клоун»), Дм. Цензора («Смерть», «Отчизна»), А.Боане («На кладбище»), В.Ленского («Смерти»), В. Жирмунского («Святая надо мною в короне златотканной...»), В. Гиппиуса («Ипполит»); (раздел «Рассказы и поэмы») — В. Муйжеля («Земная»), Г. Чулкова («Западня»), П. Кожевникова («Весна и кладбище»), Н.Олигер («Диктатор»), В. Козлова («Лицо Смерти»), С. Городецкого («Специалисты»), Ник. Архипова («Страдания»), Ан. Каменского («Смерть старика Тона»), Вл. Ленского («Мария»), П. Потемкина («Ева»); (раздел «Статьи») — В. Розанова («Смерть... и что за нею»), И.Е. Репина («Смерть»), Н.Я. Абрамовича («Смерть и художник слова»). «Ева» П.П. Потемкина была единственной поэмой в альманахе. Выделяя именно это произведение и игнорируя «все остальное» Гумилев, с одной стороны, подчеркивал важность поставленной им проблемы «современной поэмы» и, с другой, возможно, выражал молчаливое неодобрение слишком «узкоспециальной» и «серьезной» тематике, выбранной для альманаха такого массового издания как «Новый журнал».

Стр. 9-15. — Лирические поэмы «Город женщин» и «Последний день» вошли в раздел «Поэмы» книги В.Я. Брюсова «Urbi et orbi» (1903), «романтическая поэма» «Исполненное обещание» («Благоговейно посвящается памяти В.А.Жуковского») была опубликована в альманахе «Шиповник» (1908. Кн.4), а затем вошла в книгу «Все напевы» (1909). С. М. Соловьев (см. комментарии к № 27 наст. тома) написал гекзаметром поэму «Три девы» (в его кн.: Crurifragium. М., 1908), поэма М.А. Кузмина «Новый Ролла» публиковалась отрывками в журналах «Весна», «Аполлон», «Дэнди» в 1908-1909 гг., а также — в «Литературном альманахе» (СПб., 1912), затем воедино была «собрана» (с подзаголовком «Неоконченный роман в стихах») в книге «Глиняные голубки» (1914), составив отдельную (третью) часть книги (см.: Кузмин. С. 730-731). Стр. 16. — О П.П. Потемкине см. комментарий к № 41 наст. тома). Стр. 24-25. —

...В любом словце, в любом предмете
Он видел страх и страха ждал.
И этот страх ему наследством
Оставлен был нелепым детством.

Когда ребенком он к окошку
Взглянуть на улицу спешил,
Или разъевшуюся кошку

Бумажкой прыткою дразнил,
Иль брал коробку шведских спичек,
Или столовый нож тупой,
Спешили все наперебой
От этих пагубных привычек
Бориса отучить и вмиг
Весь дом за дело принимался,
И плач и гомон подымался,
И убеждения, и крик...

Стр. 29-31. — Роковыми» для героя поэмы оказались три сна: встреча в кафе с проституткой («Бездонным, словно океан, / Глазам ее он подчинился / И стал послушным рядом с ней. / И страстным взглядом устремился / В загадку сросшихся бровей»), встреча с Клеопатрой («Отныне ты — любовник мой! / Пока темны цветы востока, / Я словно полночь черноока / Твоя и телом и душой. <...> Но только пестрые павлины / Проснутся, утро прокрича, / Найдешь ты час своей кончины / В мече рябого палача...») и встреча с царицей Тамарой («Но утром вдруг его схватили, / От милых оторвали губ / И с громким смехом потащили / На мохом затканный уступ. / И в бездну, где сердито вздулся / Грозой рассерженный поток, / Его столкнули, как мешок...»). Рассказ о двух последних снах сопровождается авторским комментарием: «Да простит мне читатель бледный пересказ своими словами «Египетских ночей» и «Тамары». Автор». Стр. 39-40. — Дез Эссент — герой романа «Наоборот» («A rebours», 1884) Жориса Карла Гюисманса (Huysmans, 1848—1907). «Г. В. Адамович вспоминал: «Мне однажды пришлось видеть, как Гумилев поссорился с одной довольно известной литературной дамой и даже наговорил ей дерзостей только из-за того, что она осмелилась предпочесть Гюисмансу Мопассана. Дама смутилась, пошла на уступки и бормотала что-то вроде того, что «конечно, каждый в своем роде...». Но Гумилев был непреклонен:

— Никакого нет своего рода... Мопассан по сравнению с Гюисмансом совершеннейшее ничтожество!

Будучи в Париже, Гумилев ходил к Гюисмансу «на поклон» и был принят. Он подробно рассказывал о своей беседе с автором «Là bas» [«Там внизу»] и о том, как Гюисманс его расспрашивал про Толстого и толстовское учение... Прощаясь с Гумилевым, Гюисманс улыбнулся и полушутливо произнес: «Я очень люблю русских... Но как жаль, что вы не католики»« (Звено (Париж). 22 мая 1927). Ко второй части рассказа Г. В. Адамовича следует, впрочем, отнестись с осторожностью, ибо ни в подробных письмах Гумилева Брюсову из Парижа, ни в свидетельствах очевидцев его парижской жизни, ни в многочисленных письменных и устных свидетельствах Ахматовой визит Гумилева к Гюисмансу не упоминается». (ПРП 1990. С. 300-301). О мотивах из Гюисманса в рассказе Гумилева «Принцесса Зара» (1908) см. комментарий к стр. 131 № 9 (VI). Стр. 43-46. — Цезура — внутристиховая пауза, граница полустиший; второй пэон — сочетание ямбической стопы с пиррихием.

Сухотин Павел Сергеевич (1884—1935) — поэт. В 1914 г. выпустил второй сборник стихов «Полынь», в общем, оправдав прогноз Гумилева. После революции публиковал стихи в журнале «Красная новь», издал сборники «В черные дни» (1922), «Глухая крапива» (1925). Сборник «Астры» имеет подзаголовок «Поэмы отошедшему».

Стр. 53-54. — «Понятие «позы», вместо чего-то более интегрально присущего поэту, долго не выдерживается в критическом дискурсе Гумилева <...> На самом деле, этот термин получает негативную оценку в разборе книги Пяста уже в той же статье: <...> из этого следует, что гумилевское понятие о «позе» противопоставляется категории самостоятельности или характерности, и последняя оказывается важнее» (Doherty. Pp. 181-183). Стр. 61-64. — Имеется в виду ст-ние «На даче»:

<...>
Вечерний свет короток и кровав.
Куртины смяли, срезали колеса,
И стаю блеклую растрепанных купав
Качает зыбь у матового плеса.

Раскрыт балкон, — там золотая гниль
Смешала запахи цветов и света...
И вспомню, и люблю, — когда взовьется пыль
С откоса — там, где мы любили лето.

Стр. 65-66. — Как пример пейзажной лирики Сухотина можно привести следующее ст-ние:

Как стая белых тихих птиц,
Слетевших к заводи вечерней,
У церкви спят кресты гробниц
В венцах тяжелых темных терний.

В ночную глушь туман бредет,
Там станет призраком печальным
И жутким... Соловей поет,
Скликаясь с тем, чуть слышным, дальним.

Всю ночь далекий брезжит свет,
И пахнут тополи седые.
И ноет в сердце сладкий бред,
И грустны думы молодые.

О В.А.Пясте см. комментарий к № 16 наст. тома.

Стр. 72-74. — О гипердактилических рифмах см. комментарий к стр. 19-20 № 16 наст. тома. Как пример изменения обычного чередования рифм в сонете можно

привести сонет «Мой Боже! Я стою у вечного предела...» (АббА бААб ВбВ ггВ). «Строфические эксперименты» Пяста — в ст-ниях «Стой! Ни шагу!», «За речью», «Стансы». Стр. 79-80. — Цитируется ст-ние «Трижды-единое» («Здесь, на прямом и едином пути, / В вечность вонзившем свои острия, / Верим: дано, суждено нам найти / Цельное, личное, трижды-единое «я»»). Стр. 80-84. — Имеется в виду ст-ние «Трех белых ангелов когда-то зрела ты...» («Я долго нес свое завещанное бремя, — / Подавленный, душой по Вышнему томясь, — / И тлело в соках жил Им брошенное семя...»). Стр.86-89. — Цитируется ст-ние «Трижды-единое» (первая строфа). Стр. 91. — «Ананке» (рок, судьба) — «демонический» отдел книги, предваряемый цитатой из Бодлера — «Ah, Seigneur! Donnez-moi la force et le courage / De contempler mon coeur et mon corps sans dégout». Стр. 94. —

Diaboli Manuscriptum

Чем виноват я, что доля такая досталась
Мне, не иному, отчаянным, страшным уделом?
О, за свои же долги ты, Ананке, со мной расквиталась,
Злостный банкрот, этим дряблым и немощным телом!
Знаешь, тебе и самой настоящее место в темнице, -
Если бы правила светом одна справедливость.
Ты возбуждаешь во мне не любовь — похотливость,
Мимо окна моего проходя в дорогой багрянице.
Слышишь! Я о стену бьюсь головой, громыхая цепями.
Миг — и твои распадутся стальные, заклятые цепи.
Чую, не вечно сидеть мне в зловонной, подпочвенной яме, -
Знаю, не клином сошелся весь мир на поганом вертепе!

Стр. 105-106. — Цитируется ст-ние «Мы замерли в торжественном обете...». Стр. 108-109. — Цитируется ст-ние «Und Er» («Я не хотел служить бессмысленным утехам. / Я не хотел твоей бесчувственной игры./ Но отчего теперь — целую прах горы, / Где крепнул голос твой, отброшен зыбким эхо»). Стр. 111. — Цитируется ст-ние «На памяти моей горят, как пламень ярко...» («И я молил ее последнего подарка: / Будь в осень иногда душой со мною здесь, — / И буду я, как парк, — тобой исполнен весь, / Бродя в безмолвии поблекнувшего парка»).

Сергей Кречетов (Сергей Алексеевич Соколов, 1879—1936) — поэт, критик, издатель. Сын нотариуса Московского окружного суда и сам по образованию юрист (в 1901 г. окончил Московский университет с дипломом 1-ой степени), Сергей Кречетов входит в историю русской культуры XX в., прежде всего как выдающийся организатор, создатель и руководитель издательства «Гриф», выпустившего в свет книги Блока, А.Белого, Брюсова, Бальмонта, Сологуба, Анненского, и как «теоретик» и критик, игравший заметную роль в эстетических дискуссиях и литературных интригах «серебряного века». На поэтическом поприще успехи Кречетова

были значительно скромнее: издав две книги стихов — «Алая книга» (1907) и «Летучий голландец» (М , 1910; вышла в октябре 1909), он заработал «репутацию характернейшего символиста-эпигона» (РП III. С. 150).

Кречетов неоднократно отпускал в адрес акмеиста-Гумилева критические «шпильки». Например, он говорил, что «на практике акмеисты, главным образом, описывают, как они «леопардов влет из карабинов убивают»» (Русское слово. 10 апреля 1913), или советовал поэту В. Эльснеру предоставить «стрелять влет дробью «тигров и слонов» и разводить всяческий опереточный экзотизм монополисту сих дел, Тартарену русской поэзии г. Гумилеву» (Утро России. 12 декабря 1913)(см. ПРП 1990. С. 301).

Кречетов сражался на фронтах Первой мировой, был ранен, попал в плен; после 1917 г. был в рядах Белой гвардии. В эмиграции вновь занялся литературно-издательской деятельностью, создав в Берлине издательство «Медный всадник», где, среди прочего издал в 1922 г. свою последнюю книгу стихов «Железный перстень».

Стр. 125-193 —

Младшим судьям

Со снежных костров, как с заоблачной Оссы
Вы мне возвестили враждебный ваш суд,
О вы, променявшие вечные росы
    На брызги минут!

Резец мой чеканит холодные строфы,
Слагает их сталь в ледяную броню.
Но тайную радость, но муки Голгофы
    От всех сохраню.

Мне грезятся башни священной Медины
И в ночи раздумий, и в сонном бреду.
Но пусть не узнает из вас ни единый,
    Куда я иду.

Мой путь неуклонен. Для вас он бесцелен.
Но мною он избран. Возврата мне нет.
Кричат мне из ваших уютных молелен:
    Нет! ты — не поэт!

Так! Я не поэт! Но моей багряницы,
Шутя и смеясь, не снесу я на торг,
Сложу я у ног вам незримой царицы
    И боль и восторг.

Я вами осмеян. Ей верен пребуду.
Как рыцарь обету, как встарь паладин.
Я с вами живу. Но к последнему чуду
    Уйду я один.

Это ст-ние было ответом на критические отзывы (отрицательные) на первую книгу стихов Кречетова, прежде всего — на отзывы Блока, утверждавшего, что «даже влияние Брюсова и Белого» не спасло автора «Алой книги», ибо «было слишком внешнее» и «не помогло ему стать поэтом», и Брюсова, который писал: «Г.Кречетов, быть может, обладает разными талантами, но в поэтическом даре ему отказано — в этом сомневаться более невозможно» (см.: РП XX I. С. 679). Юный «ученик Брюсова», таким образом, бросился отстаивать правоту «учителя» — и, как это часто бывает, оказался большим роялистом, чем сам король, ибо к «Летучему голландцу» Брюсов отнесся благосклонно: «Зная, что г. Кречетов умеет работать, можно надеяться, что он впоследствии овладеет стихом вполне» (см. там же). Вообще нужно учитывать, что «суровость» отзывов на «Алую книгу» была во многом обусловлена не столько ее эстетической ценностью, сколько «литературной войной» шедшей в 1907 г. между журналами «Весы» (Брюсов), «Золотое руно» (Блок) и «Перевал» (Кречетов). После выхода гумилевской рецензии, 1 декабря 1909 г. Кречетов писал Ф. Сологубу: «Прочел, как мерзостно изругал меня Гумилев в «Аполлоне»? Думаю, что он очень зелен» (ИРЛИ; цит. по: ПРП 1990. С. 301). Стр. 136. — Инвольтацией называется магическая процедура, применяемая к образу (восковой фигурке или иному изображению) той личности, на которую маг хочет оказать воздействие. Стр. 138-139. — Анахронизм, допущенный Гумилевым: «Религиозно-философские собрания» были закрыты в 1904 году; во время выхода рецензии действовало «Религиозно-философское общество». Стр. 142-143. — Поэты Владимир Ленский (В.Я.Абрамович, 1877—1926) и А.С. Рославлев (см. комментарии к № 26 наст. тома) были «героями» нашумевшей статьи К.И.Чуковского, носившей характерное название «Третий сорт» (Весы. 1908. № 1). Ст-ние Ленского «Белые лилии... Цвет упоительный...» Чуковский назвал «литературным онанизмом» и цитировал от начала к концу и от конца к началу, доказывая их логическую бессодержательность. Стр. 146-150. — Имеется в виду ст-ние «Осенние слезы»:

<...>

Ветви в шуршащем уборе,
Блеклые краски заката,
Робкие, бледные зори.
Все это было когда-то...

Все это было когда-то...
Сердце не знает, давно-ли.
Слезы старинной утраты,
Слезы ласкающей боли.

Ср.:

<...>

И мельницы говор унылый,
И ветхое в поле гумно...
Все это когда-то уж было,
Но мною забыто давно.

<...>

И так же шел жид бородатый,
И так же шумела вода...
Все это уж было когда-то,
Но только не помню когда!
(А.К.Толстой. «По гребле неровной и тряской...»)

Стр. 164-165. — «Дневник происшествий» — традиционное название рубрики в периодике России 1900-х — 1910-х гг. Ср.: «Наталья Грушко — молодая, хотя уже не только дореволюционная, но и довоенная поэтесса. <...> Но она никому не нравится — даже Гумилеву. К тому же она автор четверостишия «прославившего» ее:

Эх, поедем к Фелисьену
Пить вино и есть икру.
Добрый муж простит измену,
Если ж нет, то я умру.

Вот у кого надо учиться! — воскликнул Гумилев, впервые прослушав его. — Краткость газетного происшествия и трагизм Эсхила! И какая динамика в развитии темы. Скажите, как вы это делаете? Научите!

Наталья Грушко так и не поняла, что он издевается над ней» (Одоевцева I. С. 239). Стр. 169. — Анапест — стихотворный метр состоящий из трехсложных стоп с ударением на последнем слоге; анапестом (с чередованием 4-х и 3-х стопных стихов) написано, в частности, цитируемое Гумилевым ниже ст-ние С. Кречетова «Летучий голландец» (давшее название сборнику).

21. Аполлон. 1909. № 3.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- ОС 1991; Лекманов.

Дат.: декабрь 1909 г. — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

Первая в ряду статей Гумилева, связанных с теоретическим и организационным кризисом русского символизма в конце 1900-х — начале 1910-х гг. (см. вступительную статью к комментариям и комментарии к №№ 24, 28, 33, 56 наст. тома) была инспирирована стратегическими изменениями в модернистской периодике

1909 — 1910 гг. К хронологии ее выхода в печать см.; «Эллис появился в Петербурге в начале 20-х чисел ноября. 27 ноября Гумилев уехал из Петербурга через Киев в Одессу в свое африканское путешествие. 30 ноября скончался Анненский. Отзыв был непечатан в декабрьском выпуске «Аполлона» (Тименчик Р.Д. Иннокений Анненский и Николай Гумилев // Вопросы литературы. 1987. № 2. С. 278).

Журнал «Весы» — самый авторитетный орган русского символизма — осенью 1909 г. переживал финал затянувшейся еще с осени предыдущего года агонии, фактически означавший распад «московской» группы символистов. «Брюсов и Поляков (С.А.Поляков (1874-1943) — редактор-издатель «Весов» — Ред.) <...> куда-то уехали, — писал поэт и критик В.В.Гофман, свидетель и непосредственный участник событий. — О «Весах» говорят, что редактирует их теперь артельщик Василий. Особенно заметно от этого они, впрочем, не изменились. Надо, однако, думать, что им скоро будет конец (уход Брюсова, письмо Бальмонта, Эллис и главное — непосильное соперничество «Аполлона»). Зимой Брюсов, как слышно, приедет в Петербург, — устраиваться в «Аполлон»» (Писатели символистского круга. С. 253.). Подробнее о «кризисе» «Весов» см.: Азадовский К.М., Максимов Д.Е. Брюсов и «Весы» (К истории издания) // Валерий Брюсов. М., 1976. С. 302-306, 312-313 (Лит. наследство. Т. 85). Журнал, как известно, закончил свое существование на № 12 за 1909 года; этот последний номер, выпущенный Брюсовым, вышел в марте 1910 (см. также № 28 наст. тома и комментарии к нему).

Упоминание В.В. Гофманом петербургского журнала «Аполлон» знаменательно. «Индивидуализму и эстетизму, культу самоценного искусства, исповедовавшемуся «Весами» и московским символистским издательством «Скорпион», Вячеслав Иванов и близкие ему литераторы противопоставили идеи «соборности» и «общественности», призванные придать «новому» искусству живительные силы и вывести его из «декадентского» тупика. <...> ...Стан символистов подразделялся на два лагеря, получившие условные обозначения по названию двух российских столиц: Москву, объединявшую традиционалистов, «консерваторов», и Петербург — прибежище « реформаторов»» (Эллис в «Весах» / Предисловие, публикация и комментарии А.В.Лаврова // Писатели символистского круга. С. 288). Журнал «Аполлон» изначально и задумывался как орган «реформированного символизма» с Вяч.И. Ивановым в качестве «идейного шефа»; одним из ближайших сподвижников Иванова в канун создания «Аполлона» (весна-осень 1909 г.) был Гумилев.

В течение 1909 г. на страницах «Весов» печатались стихи Брюсова. Бальмонта, В.Иванова, Кузмина, С. М. Соловьева и др.; начал появляться роман А. Белого «Серебряный голубь». Летом вышли подборка стихов самого Гумилева (№№ 125, 133, 134,144-6 (I); Весы. 1909. № 6. С.7-18) и его рассказ «Скрипка Страдивариуса» (№ 10 (VI); Весы. 1909. № 7. С. 49-55). В этом контексте, его выбор именно Эллиса в качестве объекта критических инвектив далеко неслучаен. Эллис (Кобылинский Лев Львович, 1879—1947) — поэт, критик, теоретик символизма, историк литературы, переводчик (см. №№ 11, 28, 30, 33 наст тома и комментарии к

ним) — был сыном известного московского педагога и пушкиниста Л И.Поливанова. Он начал активную литературную деятельность еще будучи студентом-экономистом, войдя в литературный кружок «аргонавтов» Андрея Белого, где проявил себя как страстный «агитатор» «новой школы» в русской поэзии. Очень скоро он целиком погружается в художественную жизнь Москвы и с этого момента, по словам Андрея Белого, существует «в вихре идейных метаморфоз — экономист-пессимист-бодлерист-брюсовед-дантист (от Данте)-оккультист-штейнерист-католик» (см.: Белый Андрей. Начало века. Воспоминания. В 3-х кн. Кн. 2. М., 1990. С. 41-42 (Серия литературных мемуаров)), причем во время каждой «идейной метаморфозы» Эллис оказывается экстремистом-радикалом в своем новом увлечении; итогом его духовного пути стало пострижение в монахи католического ордена.

«В течение первых трех лет существования «Весов» он находился в остром конфликте с Брюсовым и потому держался от «Скорпиона» на значительном расстоянии. Его сотрудничество в «Весах» начинается лишь с № 5 в 1907 г. <...> Придя в «Весы», он был уже страстным приверженцем «ортодоксального» символизма. По своим взглядам Эллис занял как бы серединую позицию между Брюсовым и Белым. Он, как и Брюсов, был увлечен культурой французского декадентства <...> но также, как и Белый, не мог удовлетвориться «чистым» декадентским индивидуализмом и эстетизмом и рассматривал символизм как форму религиозного сознания» (Азадовский К.М., Максимов Д.Е. Брюсов и «Весы» (К истории издания) // Валерий Брюсов. М., 1976. С. 294 (Лит. наследство. Т. 85)). С весны 1907 г., Эллис сразу же стал одним из наиболее активных участников журнала, во многом содействовал определению его эстетической платформы и тактико-полемической линии, — и к при этом быстро обладал, пожалуй, «самой одиозной репутацией. <...> Именно Эллис со всей силой своего темперамента отстаивал идею «партийной» замкнутости участников «Весов» и аристократической обособленности символизма от других литературных программ и направлений; именно ему принадлежали самые «чрезмерные» и запальчивые полемические выступления, самые нетерпимые оценки литературных противников, равно как и самые панегирические восхваления соратников по литературной когорте <...> Программа, которую намеревался осуществить Эллис в «Весах», — это круговая наступательная оборона по отношению ко всем литературным силам, не удовлетворявшим его представлениям о «чистом», «строгом» символистском творчестве, руководствующемся «вечными», а не сиюминутными, суетными задачами: «имя <...> врагам — легион, но всех этих объединяет в настоящий момент одна «идея»: идея о преодолении символизма»» (Эллис и «Весы»... С. 287-290).

Стр. 1. — Стихи Эллиса появились на самом деле в двух номерах «Весов» за 1909 г.: в № 3 вошел «цикл» *Ave Maria!* («Буря затихла... Снова колонны...» и «Ave Maria! — гимн благословленья...»); в № 9, под подзаголовком «Из книги «Стигматы». (*Посвящается К.Ф. Крахту, ваятелю*)», было опубликовано: «Из цикла «Стигматы»: I. Стигматы. II. Сон. III. Успение дня; «Из цикла «Узорные стекла»»: I. Сонет. II. Узорное окно»; «Из цикла «Гобелэны»»: Иллюзия. Стр. 2-3. — Гумилев имеет в виду переводы Эллисом отрывков из «Новой Жизни» и «Божественной комедии» Данте

(Эллис. Иммортели. Верлен. Данте. Роденбах. Прюдом. Ницше и другие иностранные поэты. М., 1904) и его перводы Бодлера (отдельными изданиями:: Эллис. Иммортели. Вып. 1-й. Ш. Бодлэр. М., 1904; Бодлер Ш. Цветы Зла / Перевод Эллиса с вступительной статьей Теофиля Готье и предисловием Валерия Брюсова. М., 1908). Стр. 5-9. — Ср.: «Разумеется, познание Бога, прекрасная дама Теология, останется на своем престоле, но ни ее низводить до степени литературы, ни литературу поднимать в ее алмазный холод акмеисты не хотят» (см. стр. 105-107 № 56 наст. тома)). Упоминание о «безводной пустыне оккультной философии» может выть воспринято в контексте преодоления Гумилевым своего «декадентства» 1907—1908 гг. — см. комментарии к стр. 3-8 № 11 наст. тома. Стр. 9-10. — Так, например, в заключительных строфах двух упомянутых ст-ний из № 3 «Весов» :

Огненной стигмы кровавого знака
жаждет так сердце больное...
Вдруг все затихнет, и снова из мрака
смотрит лицо восковое!
(«Буря затихла... Снова колонны...»)

Ave Maria! — радость Вифлеема,
Голгофы Крест, священных терний кровь,
и воскресенья венная эмблема,
и рыцаря безгрешная любовь!
(«Ave Maria! — гимн благословленья...»)

Стр. 10-11. — Св. Себастьян — христианский мученик III в., римский лучник, расстрелянный за исповедание Христа. Стигматы (кровоточащие язвы на руках и ногах, являющиеся как знаки сопереживания крестных мук Спасителя) были у св. Франциска Ассизского (см. комментарий к стр. 72 № 11 наст. тома; ср. в ст-нии Эллиса «Ave Maria! — гимн благословленья...»: «...Франциск святой / напечатлел нам вечные стигматы / и обручил нас с Дамой-Нищетой»). Св. Бенедикт Нурсийский (480(?)-543) — анахорет, ставший затем настоятелем монастыря в Монте-Кассино и разработавший устав монашеского общежития, давший начало «братству бенедиктинцев» — средневековому монашеству Западной Европы. Перечень святых западной Церкви отображает явно подчеркнутый «католицизм» ст-ний Эллиса. Стр. 13-14. — Обыгрывается трактовка символизма как движения художественной мысли «от реального к реальнейшему» (a realibus ad realiora) — одна из центральных идей Вяч.И. Иванова в этот период. Стр. 18.— Имеется в виду ст-ние «Успение дня» («Жаркое небо весь полдень томилось, / Жаждало ран золотого меча, / Но лишь к земле изнемогши склонилось, / Вспыхнув, упали четыре луча»).

Журнал «Остров» был создан по инициативе Гумилева. «В 1909 г., уже находившийся под воздействием поэтики «вещного» мира, но еще окончательно не «преодолевший» постромантического символизма, Гумилев стал инициатором первого в исто-

рии русской журналистики «посвященного исключительно стихам современных поэтов» издания, лишенного какой-либо «идеологической» окраски. Лишь два номера этого журнала увидели свет, тем не менее недолговечный и нежизнеспособный «Остров», блеснув, остался ярким эпизодом литературной жизни начала века» (Второй номер журнала «Остров» / Публикация А.Г.Терехова // Исследования и материалы. С. 317). Как правильно отмечает А.Г.Терехов, издание «Острова» было для Гумилева не только «жаждой самовыражения», реализацией «внутренней потребности «печататься»», но и реализацией «огромного потенциала организатора и вдохновителя», ищущего «если не единомышленников, то соратников в организации независимого журнала для «литургического» <...> взаимообогащения всех участников» (Там же). Прямым продолжением «Острова» (и с той же «организующей» сверхзадачей) будет журнал «Цеха поэтов» (и, прежде всего, — группы «Акмэ») — «Гиперборей».

«Мэтрами» «островитян» были Вяч.И.Иванов (его стихи были помещены в № 1 «Острова» — см. рецензию С.А.Ауслендера (Речь. 29 июня 1909)) и И.Ф.Анненский, ст-ния которого «То было на Валлен-Коски» и «Шарики. Трилистник балаганный» открывали второй номер журнала. Это движение «от Иванова к Анненскому» было инспирировано Гумилевым, который считал, что Иванов лишь декларирует необходимость возвращение символизма «к жизни», тогда как Анненский практически воплощает эту декларацию (см. стр. 28-30; см. также № 26 наст. тома и комментарии к нему). Второй номер вышел в конце августа. Гумилев, по-видимому, из тактических соображений, принял решение и во второй части данной статьи сконцентрировать свое внимание на одном «представителе» рецензируемого журнала — писать исключительно только об Анненском. В том же номере «Аполлона» появился еще одна, более пространная рецензия на «Остров» № 2, написанная другим его участником, М.А. Кузмина, в которой говорилось о всех, кроме Анненского.

Стр. 27-29. — О теме «обиды» в творчестве Анненского в восприятии ее Гумилевым см.: Баксер М. О Царском Селе, Иннокентии Анненском и «царскосельском круге идей» Гумилева // Баскер. С. 90. Стр. 31. — См.: «Так говорил Заратустра» (часть II, гл. «О незапятнанном познании»). Стр. 36-40. — По мнению Р.Д. Тименчика в этих строках присутствует скрытая полемика Гумилев с Анненским, который в рецензии на РЦ 1908 упрекнул Гумилева в «парижанстве»: ««Кусок еще влажного от дождя асфальта» из рецензии Анненского Гумилев вспомнил в связи с тем разливом русской простонародной языковой стихии, которому Анненский отдался в стихотворении «Шарики детские» <...> Спор оборвался со смертью Анненского. Но в последующие двенадцать лет, при всем ревностном отношении Гумилева к имени Анненского <...> искры посмертной полемики с царскосельским учителем мелькали в его высказываниях» (Тименчик Р. Иннокений Анненский и Николай Гумилев // Вопросы литературы. 1987. № 2. С. 278; там же Р. Д. Тименчик указывает на вероятное отражение размышлений над «импульсами гумилевского творчества» в ст-нии Анненского «Дождик» (29 июня 1909): «И в мокром асфальте поэт / Захочет, так счастье находит»). Камло (camelot, фр.) — уличный торговец, лоточник. Стр. 39. — Упоминание о «весен-

них дионисиях» в таком контексте можно расценить как очевидный намек на превосходство Анненского над Вяч.И.Ивановым (проповедником «дионисийства») в деле «обновления символизма». О «дионисийстве» иронично отзывался и сам Анненский в своей недавней статье. «О современном лиризме» в первом номере «Аполлона» («мне — Бог знает почему — жалко той наспех обученной ритуалу и неискусной в самом экстазе менады, про которую когда-то уверяли, что она видит «Фиолетовые руки / На эмалевой стене». Эти годы давно канули в вечность, и мы уже не умеем быть дерзкими. В самом вызове мы стали или равнодушны, или педантичны» и т.д.).

22. Аполлон. 1910. № 5.
СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III; Москва 1988
Дат.: февраль 1910 г. — по времени публикации.

О М.А.Кузмине см. комментарии к № 5 наст. тома.

Стр. 1-7. — Весь первый абзац построен на «уайльдианских» реминисценция. Пример с Гекубой (имеется в виду сцена 2 из II акта «Гамлета» В.Шекспира) — из эссе О. Уайльда «Упадок лжи» («Как кто-то однажды заметил, прекрасно только то, что нас не беспокоит. Как только нечто становится полезным или необходимым, начинает доставлять нам боль или радость, вызывает наши симпатии или становится существенной частью нашего окружения, оно перестает быть адекватным в смысле Искусства. Предмет художественного произведения должен быть нам более или менее безразличным. По крайней мере, у нас не должно быть предпочтений, пристрастий и чувств солидарности любого толка. Именно потому, что Гекуба нам — ничто, ее горе служит столь замечательным мотивом для трагедии»). Стр. 10-13. — Имеются в виду книги новелл А. Франса «Валтасар» («Balthazar», 1889), «Перламутровый ларец» («L'étui de nacre», 1892), «Колодезь святой Клары» («Le puits de Sainte Claire», 1895), «Клио» («Clio», 1900) и знаменитый сборник А.де Ренье «Яшмовая трость» («La canne de jaspe», 1897), включающие стилизации под французский XVIII век, итальянское Возрождение, античную Грецию; упоминание об античных корнях французской культуры восходит к статям И.Ф. Анненского «Леконт де Лиль и его «Эриннии»» (о роли этой статьи в истории создания рассказа Гумилева «Последний придворный поэт» см. комментарии к № 8 (VI)) и «Античный миф в современной французской поэзии». Стр. 18-20. — См. о «пушкинском» генезисе прозы самого Гумилева вступительную статью к комментариям т. VI (С. 243-245). Стр. 30-35. — Упоминаются мотивы произведений Кузмина «Флор и разбойник», «Опасный страж», «Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер» и «Приключения Эме Лебефа». Стр.44-46. — «Претенциозным штрихом» повести Кузмина «Крылья» (впервые появившаяся № 11 «Весов» за 1906 г.) является, прежде всего, открытая апологетика однополой любви, вызвавшая в свое время шок у большей части читателей.

23. Аполлон. 1910. № 6.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Изб (Вече); Лекманов.

Дат.: март 1910 г. — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

Константин Михайлович Фофанов (1862—1911) начал печататься очень рано, в 1881 г.; расцвет его творчества приходится на рубеж 80-х — 90-х гг. XIX века (в 1890 г. он заболел тяжелым психическим заболеванием, что, в сочетании с хроническим наследственным алкоголизмом резко ограничило его возможности участия в литературной жизни). Вкусы его, действительно, были сформированы «восьмидесятыми годами», которые виделись Гумилеву «поэтическим безвременьем» («именами-сигналами» этой эпохи для него являлись упомянутые в статье поэты А.Н.Апухтин (1840—1893), С.Я. Надсон (1862—1887), С.Г.Фруг (1860—1916) — ср.: «Из русских классиков он (Гумилев — *Ред.*) признавал только Державина, Пушкина, Баратынского и Тютчева. Ко всем остальным относился презрительно, даже к Лермонтову. Жуковского, А.К.Толстого и Некрасова терпеть не мог. Фет и Полонский в его устах были пренебрежительные клички. Надсона он считал самым плохим поэтом в мире» (Чуковский Н. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 41)). Однако в 1890-х — 1900-х гг. Фофанов публиковался в модернистских изданиях (помимо упомянутого Гумилевым альманаха «Северные цветы», можно назвать журнал «Северный вестник»).

С символистами Фофанова роднили мотивы мечты, вымысла, фантазии, которые в его поэзии противопоставлялись «прозе будней». Идеологи русского символизма (особенно в период становления «новой школы») «чтили его, но порой несколько выпрямляли, «подтягивая» к своему мироощущению. Так, Мережковский полагал, что для Фофанова жизненные явления, хранящие «божественную тайну мира», «в высшей степени прозрачны». Брюсов же ценил в нем дух диссонанса (столь характерный для поэтов рубежа веков), хотя, быть может, и преувеличивал его остроту, когда писал: «Через всю поэзию Фофанова проходит <...> борьба двух начал: романтизма, зовущего поэта укрыться в «гротах фантазий» и человека наших дней, смутно сознающего все величие, всю силу, все грозное очарование современного мира»» (Русская поэзия «серебряного века», 1870—1917. Антология. М., 1993. С. 76; подробно об этом: Тарланов Е.Э. Константин Фофанов: легенда и действительность. Петрозаводск, 1993. Гл. «Творчество Фофанова в современной ему критике и изучение его лирики в советский период»). Впрочем, к началу 10-х годов в символистских кругах Фофанова (к этому времени окончательно люмпенизировавшегося и впавшего в безнадежную нищету) уже почти не вспоминали. Зато его имя было поднято «на щит» эгофутуристами (см. № 55 наст. тома и комментарии к нему).

Стр. 11-19. — В «поэме-мистерии» рассказывается о шествии Христа с благоразумным разбойником по райским обителям, сошествие Его во ад, откуда Он выводит всех, кроме Иуды, устыдившегося преданного им Спасителя:

И все к Нему, и все к Нему!
Один Иуда глух,
И глубже прячется во тьму —
В нем ропщет адский Дух.

«Страшусь Христа, — останусь здесь!»
И он остался там поднесь...

Далее описываются муки Иуды («Зачем к Христу он не пришел, / Прощенья не молил?!.»), смерть Марии Магдалины, вызволение ее из ада Богородицей, встреча Иуды с Павлом, который выводит предателя из ада, однако путь в рай преграждает им Петр, который снова низвергает Иуду в геенну. Далее идут сцены Страшного Суда (глава «Печати вскрываются» — переложение стихов «Откровения» Иоанна Богослова) и все завершается «Апофеозом», прославляющим Новый Иерусалим. Цитируется третья строфа из «Посвящения» к поэме.

Василий Чолба (псевдоним Василия Давидовича Трофименко) — поэт. В начале 1930-х гг. В. Д. Трофименко предпринимал попытки войти в советскую литературу — писал стихи о колхозах, участвовал в конкурсе на лучшую песню для пионеров и т. п. «Как писателя отношу себя к типу вновь начинающих»,— писал он в 1930 г. в редакцию журнала «Красная новь» (РГАЛИ; цит. по ПРП 1990. С. 302).

Стр. 38-40. — Имеется в виду ст-ние «Veneri sacrum»:

<...>

Вставши, пойдем мы туда,
Трепетной неги полны,
Будет нам путь освещать
Рог серебристой луны,
Будут сердца замирать,
Будут колени дрожать,
Мраморных Гор и Харит
Будет нас взор провожать.
И, нарушая покой,
В сумраке тонущих зал,
Мы на Киприды алтарь
Жертвенный выльем фиал,
Чтобы, царица сердец,
Нас научила она
Сладкую чашу любви
Выпить до самого дна.

Стр. 40-43. — Как образцы афоризмов Чолбы можно привести следующие: «Человек дышит легкими, народ — свободой»; «Скажи мне, что ты ешь, и я скажу тебе, за кого ты будешь подавать голос во время выборов»; « «Всякая хула простится, хула же на духа не простится», — сказано в писании; да, но давно ли прошли времена, когда легкая насмешка над толстым поповским брюхом считалась хулой на духа?».

Е. Янтарев (Бернштейн Ефим Львович, 1880—1942) — поэт, журналист, издатель «Московской газеты» (имевшей в литературных кругах стойкую репутацию «бульварщины» — см.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975. Л., 1977. С. 169-170). Несмотря на это Е. Янтарев был некоторое время близок к модернистским кругам Москвы, печатался в журнале «Перевал» и альманахах издательства «Гриф». Стихи, собранные в книгу 1910 года — единственный его поэтический сборник, — действительно, являют собой яркий образчик символистской «беспредметности», которую Гумилев высмеивал в «укоряющей» «эпиграммической строке»: «Некто некогда нечто негде узрел...» (№ 116 (III)). В качестве примера стиля Е.Янтарева можно привести ст-ние «В час блаженный и суровый...»:

В час блаженный и суровый
Кто-то близкий, кто-то новый,
Вещий кто-то весть мне кинет,
Поцелует и обнимет.

Тело скинет дух мой строгий
И в незримые чертоги
Ясной радостью томимый,
И бесплотный, и незримый

Я направлю бег свой вольный.
Так. Я чую крик безбольный,
К высям горним слышу зовы,
В час блаженный и суровый.

Однако, очевидная необычная резкость гумилевской рецензии объясняется еще и той неблаговидной ролью, которую Е.Янтарев сыграл в скандальной истории с обвинением (несправедливым) Эллиса (см. комментарий к № 21 наст. тома) в намеренной порче книг Румянцевского музея (ноябрь 1909 г.). Статья Янтарева «Господин Эллис» (Голос Москвы. 8 августа 1909) была единодушно расценена — и друзьями Эллиса, и литературными противниками — как клеветническая и «заслуживающей осуждения с точки зрения добрых литературных нравов» (см.: Эллис в «Весах» // Писатели символистского круга. СПб., 2003. С. 326).

Е. Янтарев в долгу у Гумилева не остался: в мае 1910 он напечатал «разгромную» рецензию на Ж 1910, в которой, в частности, говорилось: «Есть поэты и стихи, о который трудно спорить, — так очевидна их ненужность и ничтожность. И о таких поэтах очень трудно высказаться. В самом деле, что можно сказать о Гумилеве? Все, что есть ходячего, захватанного, стократно пережеванного в приемах современного стиходелания — все г. Гумилевым с рабской добросовестностью использовано. Раз навсегда решив, что нет пророка, кроме Брюсова, г. Гумилев с самодовольной упоенностью, достойной лучшего применения, слепо идет за ним» (Столичная молва. 24 мая 1910; см.: Русский путь. С. 367).

Стр. 44-48. — Цитируются пять первых ст. ст-ния «В ровном течении дум повседневных...».

Симановский Иосиф Бенционович (1892—1967) — впоследствии библиотековед, заслуженный деятель культуры БССР (см.: ПРП 1990. С. 302).

Стр. 60-64. — 12 января 1910 г., процитировав эти строки из ст-ния И. Северянина «Хабанера II» (сб. «Интуитивные краски. Немного стихов»), Толстой сказал: «Чем занимаются!.. Это литература!.. Кругом виселицы, полчища безработных, убийства, невероятное пьянство, а у них — упругость пробки!» (см.: Гусев Н. Н. Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого. 1891 —1910. М.,1960. С. 738). Стр. 65—70. — «Настоящая поэзия — окончание начинаний. Отдел «Вечер» можно было бы точнее назвать «Антологией» но вечер, не вечер сентиментальных поэтов, — мертвый фон для поникшей мечтательной фигуры, вечер — образ (еще не символ) тайного мира, пронизанного светом — тот мир поэзии, которым я начал свой путь под влиянием А.Белого (ранее И. Б. Симановским в том же Бобруйске был издан первый сборник «Закату» с приложением статьи «Андрей Белый и будущее русской литературы» (1909) — *Ред.*). Но за вечером — ночь (и А.Белый пришел к ночи). Но поэзия всегда уклон, «фантастика», «принятие произвольного положения» (В.Брюсов) — уклон, особый угол зрения.

И вот: темь, но в глазах озаренно — миг, взятый в себе самом, бесконечен, вечен — вечер длится — вечер превращается в символ мира. (В обширном смысле слова). <...> Я знаю, что мои стихи несовершенны по форме, но этот недостаток вряд ли кем — либо был преодолен в ранней юности. <...> Не техника, а оригинальность начинаний и созданные им образы могут быть залогом таланта в юном поэте (Пишу «поэт», а не «писатель», ибо только поэзия имеет право на существование, а не то многоголовое чудовище, которое называется «литературой», «беллетристикой»)» (С. 5-6). Стр. 72-73. — Имеется в виду первое четверостишие первого в книге ст-ния:

Поэзия! В лучах нетленного, святого
Сиянья Красоты Святое Царство — ты, —
Святое, — во плоти, там, за Голгофой, Слово,
За огненным крестом во имя Красоты.

Стр. 78-79. — Имеется в виду ст-ние «Ф.Достоевскому (анагога)» («Твоих творений пламень жгучий / Спалил мне сердце, душу ум, — / И знаю я, что не в падучей / Бился ты — тебя самум // Внезапных мыслей, грез, томлений / К земле клонил, сгибал, бросал. / В корчах неистовых молений, / Кровавя губы, извивал»). Стр. 79. — Имеется в виду ст-ние «Сумерки» («Призрачны темные стены; / Запад изгас — горделив»). Стр. 80. — Имеется в виду ст-ние «Снова таинственный вечер...» («Трепет в агонии сонной / Нервов и пульсовы стуки...»). Стр. 80-81. — Имеется в виду ст-ние «Рот Саломеи. К рассказу О.Бердслея» («Выгнулось тело в извив цепенея, / Как воплощение жаждного крика...»).

Дмитрий Рем (Баранов Алексей Алексеевич, 1891-1920?) — поэт; помимо «Стихов» 1909 г., выпустил в 1913 г. совместно с А. Романовской стихотворный сборник «Морские камешки». Сидоров Алексей Алексеевич (1891—1978) — поэт, впоследствии видный советский искусствовед, книговед, художественный критик. (см. ПРП 1990. С. 303). В 1910 году оба были студентами и входили в кружок молодых поэтов при книгоиздательстве «Мусагет» (вместе с С.. Бобровым, С. Рубановичем, Б. Пастернаком), где работали над исследованием стихотворного ритма (доклад Рема о принципах счисления строк и переведения цифровых данных в кривую ритма лег в основу «Диалектики ритма» Белого — см.: Белый А. Между двух революций. Воспоминания. В 3-х т. Кн. 3. М., 1990. С. 352 (Литературные мемуары)).

Стр.84. — Выходные данные этой книги — Рем Дмитрий, Сидоров Алексей. Стихи 1909 года. М., 1910 (на обложке — Toga Praetexta). Стр. 99-102. — Цитируется третья строфа ст-ния «Светлым сердцем Твой приход приемлю...». Стр. 105-107. — Цитируется первый терцет сонета «Quies». Стр. 109-116. — Цитируется ст-ние «Я один в безмолвии зала...». Стр. 119-120. — См. комментарий к стр. 99-102; следует указать, что «Ты» данного ст-ния относится к «женственному» адресату: «Ты пришла, царица с белым взглядом, / Ты пришла, спокойной мглой дыша! / Как покорно ласковым отрадам / Отдается скорбная душа!». Стр. 121-122. — Первая строфа этого ст-ния (посвященного А.А.Сидорову): «Мы пили чай из бледно-синих чашек, / Вдали шумел покорный вальсу бал. / И мой жемчужный тонкий карандашик / Чертил тебе небрежный мадригал». Стр. 123-126. — «Первые стихи» поделены на два раздела: «Камеи», куда собраны «исторические баллады» в духе Брюсова («Петроний», «Рыцари Святого Грааля», «Астролог» и т.п.) и «Melancolia» — мистическая лирика с вкраплениями иронических мотивов à la Андрей Белый. Стр. 127-128. — Давид Жак-Луи (David, 1748—1826) — великий французский художник-классицист. Семирадский Генрих Ипполитович (1843—1902) — популярный русский живописец «академического стиля». Стр. 130. — К «строкам фокусническим» Гумилев, по-видимому, относил часто встречающиеся у Сидорова скопления пеонов, например: «Обманывающая глаз / Ацетиленовая ясность... / Закутанные берега, / И кажущиеся чужими / Над ними лунные рога».

24. Аполлон. 1910. № 7.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- Ст ПРП -- ЗС -- Изб (Слов) -- ПРП 1990 -- СтПРП (ЗК) -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Полушин -- Изб (Слов) 2 -- ОС 1991 -- СП (Ир) -- Круг чтения -- Русский путь -- Русский путь 2 -- ОЧ -- СПП 2000 -- СС 2000 -- Изб (Вече); Поэтические течения в литературе конца XIX-начала XX века: Литературные манифесты и художественная критика. Хрестоматия. М., 1988 -- Школа классики — Школа классики 2002.

Дат.: апрель 1910 г. — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

Первая из больших программных статей-«манифестов» Гумилева (см. №№ 28, 56 наст. тома и комментарии к ним), содержащих критику современного модернизма (прежде всего — русского символизма) и постулаты модернизма «обновленного». На ее замысел и содержание очень сильно повлияли обстоятельства петербургского литературного сезона 1909—1910 гг., когда, после закрытия журналов «Весы» и «Золотое Руно» новорожденный «Аполлон» подвергся настоящей «экспансии» со стороны крупнейших фигур минувшего литературного десятилетия — Вяч. Иванова, Андрея Белого, Блока и др., стремившихся превратить журнал в орган «обновленного символизма». Такая перспектива никак не удовлетворяла литературную молодежь, сплотившуюся вокруг редактора «Аполлона» С.К. Маковского. «Кому нужны эти русские вещания, эти доморощенные рацеи интеллигентского направленства? — писал он 3 февраля 1910 г. Е.А. Зноско-Боровскому. — Разве искусство, хорошее, подлинное искусство само по себе — не достаточно объединяющая идея для журнала? Символизм, неореализм, кларизм и т.д. — все эти французско-нижегородские жупелы, право же, приелись и публике, и нам, писателям. Вкус, выбор, общий тон — вот что создает «физиономию», о которой так печется Вяч. Иванов. <...> Я никогда не назвал бы «молодую редакцию» безыдейной, но наша молодежь прежде всего — деловая, а не празднoболтающая о литературе, и мне чрезвычайно нравится это деловое настроение без философических эквилибристик» (РНБ. Ф. 124. № 2645. Л.3-3 об.).

В этих условиях на страницах «Аполлона» появляется целый ряд статей участников «молодой редакции», где, с разных точек зрения, утверждается единая «идея самоценного «классического» искусства, опирающегося на «законы культурной преемственности»» как альтернативы «стихийного, иррационального, экстатического творчества, ставшего к тому времени синонимом символистского искусства» (Грякалова Н.Ю. Н.С.Гумилев и проблемы эстетического самоопределения акмеизма // Исследования и материалы. С. 104). Это — статья Л.С.Бакста «Пути классицизма в искусстве» (Аполлон. 1909. № 3), где «индивидуалистическому искусству», стремящемуся только к личному самовыражению, противопоставлялась «бодрая, сильная духом и здоровьем» «художественная школа», статья М.А.Кузмина «О прекрасной ясности» (Аполлон. 1910. № 4), где речь шла о формально-стилистическом мастерстве, как о критерии, который делит всех «художников слова» на «несущих миру

хаос» и «дающих миру стройность», статья М.А. Волошина «Анри де Ренье» (Аполлон. 1910. № 4), где противоречие между символизмом и реализмом «снимается» в «чистом аполлоническом искусстве современности», представителем которого и объявляется французский писатель — «реалист, воспитанный в школе символизма».

Статья Гумилева продолжает этот ряд. «...Гумилев стремится диалектически «снять» противоречие между сторонниками «чистого» искусства, подобными Эредиа или Верлену, и теми, кто вслед за Иоанном Дамаскином видел в искусстве вид пророческого (или, как Некрасов, вид гражданского) служения, — формулировал Г.М. Фридлендер основную «установку» статьи (Фридлендер Г.М. Н.С. Гумилев — критик и теоретик поэзии // ПРП. С. 31). Н.Ю.Грякалова обращает внимание, что «творчество будущего «мэтра» акмеистской школы» «изначально развивалось» «именно по пути «синтеза» парнасской и символистской поэтики», а «акмеистское виденье мира» проявилось в статье 1910 г. разве что в «формулировании принципов «поэтической технологии» и, главное, в выборе «природных», «телесных» критериев оценки произведения, что намечало «адамистические» пункты будущей акмеистской программы» (Грякалова Н.Ю. Н.С.Гумилев и проблемы эстетического самоопределения акмеизма // Исследования и материалы. С. 109, 113).

Действительно, если помнить, что в смысловом средоточии будущей полемики Гумилева с символистами окажется критика религиозно-философской проповеди символистского «богоискательства», статья «Жизнь стиха», в которой подобная проблематика почти отсутствует, предстает как очень умеренная эстетическая программа «духовной и общественной автономии» писателей «Аполлона» от любых «художественных идеологий» современности (ценность которых в глазах поколения Гумилева была весьма сомнительной) — что, в общем, и стремилась обеспечить для себя «молодая редакция».

«Посторонние искусству» убеждения каждого конкретного художника (религиозные, политические, общественные и т.д.), отразившиеся в «рожденном» им произведении, здесь выносятся Гумилевым за границы эстетической оценки сами по себе, оказываясь в ряду других элементов, обеспечивающих эстетическое воздействие произведения искусства на читателя. Если это эстетическое воздействие осуществляется — произведение «живет» и, следовательно, вся его «содержательная сторона» правомерна. Если же произведение оставляет читателя равнодушным — оно «мертвое» — и никакие «пророчества», идеи и убеждения, высказанные в нем — даже самые глубокие и верные — не могут его «оживить». Поэты-символисты, произведения которых приводит Гумилев в тексте статьи — Брюсов, Вяч.И.Иванов, И.Ф. Анненский и Кузмин (последний отнесен к символистской традиции с оговоркой), замечательны, таким образом, не потому, что они символисты (пророки, теурги, тайновидцы и т.д.), а потому что обладают «тайнами мастерства», позволяющими произвести на читателей сильное художественное впечатление, эстетически потрясти их. «...При сопоставлении статьи «Жизнь стиха» с другими материалами, помещавшимися на страницах <...> тогдашних модернистских журналов, — заключал анализ статьи Гумилева Г.М. Фридлендер, — его мысли о назначении поэзии

поражают своей трезвостью, лежащим на них отпечатком здравого смысла, выгодно отличающим их от многих других тогдашних теоретических трактатов, выходивших из-под пера представителей символизма» (ПРП 1990. С. 33). Справедливость этого заключения вполне может оценить современный отечественный читатель, переживший в 1970-е годы попытки дезавуирования критиками и историками литературы Гумилева и Ахматовой как «чуждых советскому человеку», а в 1990-е — Горького и Маяковского как «чуждых демократическому россиянину», — равно как и попытки утвердить в качестве художественных эталонов «идеологически верные» (на текущий исторический момент) «художественные» тексты — от «Кавалера Золотой Звезды» С.П.Бабаевского до «Детей Арбата» А.Н.Рыбакова.

Стр. 4. — «Дубинушка» — песня на стихи Л. Н. Трефолева, ставшая на какое-то время в начале XX века (особенно — после исполнения ее Ф.И.Шаляпиным на благотворительных концертах в пользу политзаключенных) своеобразным «гимном» фрондирующей интеллигенции. Стр. 5-6. — Реминисценция ст-ния А.С.Пушкина «Памятник», которое воспринималось Гумилевым (как это видно из контекста) противоречащим предшествующим пушкинским стихотворениям, посвященным «миссии поэта» (в том числе — цитируемому ниже ст-нию «Поэт и чернь»). Не исключено, что имеется в виду «скорректированный» В.А.Жуковским вариант:

И долго буду тем народу я любезен,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что прелестью живой стихов я был полезен,
И милость к падшим призывал.

Стр. 8. — Иоанн Дамаскин — византийский богослов VII-VIII вв., активно выступавший против иконоборческой ереси, выдающийся писатель, автор церковных песнопений; Гумилев имеет в виду легенду об обете молчания, который поэт дал при поступлении в монастырь; эта легенда легла в основу поэмы А.К.Толстого «Иоанн Дамаскин». Стр. 10. — Коппе Франсуа Эдуард (Coppée, 1842—1908) — французский поэт и прозаик, член Французской Академии с 1884 г.; бытописатель нравов буржуазного Парижа. Сюлли-Прюдом (Sully-Prudhomme, настоящее имя Рене Франсуа Арман Прюдом, 1839—1907) — французский поэт, первый лауреат Нобелевской премии по литературе (1901), член Французской Академии с 1881 г.; входил в группу «парнасцев», затем тяготел к «научной поэзии». Андрей Белый упомянут в этом ряду в качестве автора «Пепла» (см. комментарий к № 14 наст. тома). Стр. 11-14. — Цитируется ст-ние А.С.Пушкина «Поэт и чернь»; уместно вспомнить, что «Поэт и чернь» — это и название статьи Вяч.И. Иванова (Весы. 1904. № 3), а само ст-ние Пушкина цитируется Ивановым в его статье «Заветы символизма», обсуждение положений которой составило главную интригу модернистского литературного сезона 1909—1910 гг. (см.: Кузнецова О.А. Дискуссия о состоянии русского символизма в «Обществе ревнителей художественного слова» (Обсуждение доклада Вяч.И.Иванова) // Русская литература. 1990. № 1.

С. 200-207). Стр. 15-16 — Реминисценция вступления к книге Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Стр. 19. — Эредиа Хозе Мария де (Hérédia, 1842—1905) — французский поэт, один из организаторов группы «Парнас». Майков Аполлон Николаевич (1821 —1897) —поэт, автор двухтомника «Стихотворений» (1858), рецензия на который А.В.Дружинина положила начало спорам сторонников «чистого искусства» с адептами «искусства для жизни» в русской литературе XIX в. Дружини назвал Майкова служителем «чистого искусства, не чуждого ничему мирскому, но с тем не подчиненного никаким временным, преходящим целям». Стр. 23. — В христианской православной философии слово «целомудрие» имеет не только значение «сексуальной непорочности». «Целомудрие есть здравый (целый) образ мысли, то есть не имеющий какой — либо недостаток и не допускающий того, кто его имеет, уклоняться в невоздержание или окаменение» (прп. Петр Дамаскин). Жить целомудренно — значит «жить под управлением целого, неповрежденного, здравого мудрствования» (св. Филарет Московский). См.: Зобнин. С. 103. Стр. 23-24. — Гумилевский тезис о «праве каждого явления быть самоценным» был «учтен» Вяч.И.Ивановым; в «Заветах символизма», вышедших в № 8 (майском) «Аполлона» за все тот же 1910 год упоминаются анонимные художники «капитулировавшие перед наличною «данностью вещей»» и «отрекшиеся от навыка заоблачных полетов»: «Этот процесс обескрыления закономерно приводит остепенившихся романтиков к натурализму, который, пока он еще на границах романтизма, обычно окрашивается бытоописательным юмором, а в области собственно «поэзии» — к изяществам шлифовального и ювелирного мастерства, с любовью возводящего «в перл создания» («Жемчуга» — т.е. «перлы» — вышли в апреле 1910 г. — *Ред.*) все, что ни есть «красивого» в этом, по всей вероятности, литературнейшем из миров» (Иванов Вяч.И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 188). Стр. 27. — В античном гекзаметре спондеическая стопа (два долгих слога) могла заменять дактилическую (долгий слог и два кратких); цезура (внутренний стихораздел) играла в античном гекзаметре, рассчитанном на декламацию и слуховое восприятие, важную организующую роль. Стр. 38-39. — «Иродиада» — драматическая поэма С. Малларме (1869). Стр. 53-55. — «Широко распространено представление о том, что Гумилев <...> был сторонником теории «искусства для искусства». Однако достаточно прочесть более внимательно, чем это делается обычно <...> «Жизнь стиха» (как и последующие литературно-критические и теоретические статьи Гумилева), чтобы убедиться, что Гумилев ни на одном из этапов своего развития <...> не может быть отнесен к сторонникам теории «искусства для искусства» в традиционном ее понимании. <...> Он доказывает, что взгляд на искусство как на служение жизни вызывает большее уважение, чем проповедь чистого искусства...» (Фридлендер Г.М. Указ. соч. С. 30-31). Стр. 63-70. — Цитируется эссе О. Уайльда «Упадок лжи». Стр. 83-84. — По-видимому, имеется в виду следующее место из статьи И. С. Тургенева «Несколько слов о стихотворениях Ф.И. Тютчева» (1854): «Давно уже и прекрасно сказано, что он [поэт] должен выносить его [произведение] у своего сердца, как мать ребенка во чреве; собственная его кровь должна

струиться в его произведении, и этой животворной струи не может заменить ничто, внесенное извне...». Стр. 86-87. — Реминисценция наставления Иисуса апостолам: «Будьте мудры как змии, и просты как голуби» (Мф. 10. 16). Стр. 90-91. — Об этой легенде на ветхозаветные сюжеты см. стр. 78-81 № 13 (VI). Стр. 98-99. — Спартанские законы предписывали уничтожать (бросать в пропасть) слабых и больных новорожденных младенцев. Стр. 119-120. — Странная для Гумилева (уже написавшего «Радости земной любви» (см. № 4 (VI) и комментарии к нему)) ошибка. Данте принадлежал к партии «белых гвельфов» и был изгнан не из Вероны, а из Флоренции; возможно здесь присутствует некий неясный для нас шифр. Стр. 129 -130. — С легкой руки Брюсова, полагавшего, что «Надсона читают кролики и глупцы» (см.: Бронислава Погорелова. Валерий Брюсов и его окружение // Воспоминания о «серебряном веке». М., 1993. С. 26), творчество этого замечательного поэта стало для того поколения модернистов, к которому принадлежал Гумилев, символом поэтической безвкусицы. Стр. 134. — Из ст-ния М.Ю.Лермонтова «Не верь себе» («Не верь, не верь себе, мечтатель молодой, / Как язвы бойся вдохновенья... / Оно — тяжелый бред души твоей больной / Иль пленной мысли раздраженье»). Стр. 139. — Асселино Шарль (Asselineau,1820—1874) — французский критик. Стр. 142. — Пьер де Ронсар (Ronsard, 1524—1585) и Франсуа Малерб (Malherbe, ок. 1555—1628) — великие реформаторы французского стихосложения и злейшие литературные противники. Ронсар, глава поэтической группы «Плеяда», ореиетировался на традиции итальянского Возрождения, прежде всего — на традиции Петрарки; создал т.н. «французский» тип сонета. Малерб — основоположник поэзии французского классицизма, пурист и сторонник поэтического канона. Мейнар Франсуа де (Mainard, 1582—1648) — французский поэт. Стр. 147-148. — Намек на известное высказывание Вольтера, заметившего, что Богу, создавшего человека «по образу Своему» (Быт. 1. 27), человек отплатил тем же. Стр. 154-159. — Ср.: «Оно [искусство] становится живым и знаменательным: оно обращается в знаменовательное тайновиденье прирожденных формам соотношений с высшими сущностями и в священное тайнодействие любви, побеждающей разделение форм, в теургическое, преображающее «Буди»» (Иванов Вяч. И. Заветы символизма....С. 189). Стр. 165-167. — Чтение «Анчара» героине, которая «не любит» поэзии, становится для героя «Затишья» завязкой их отношений; содержание «Анчара» становится символическим лейтмотивом «Затишья». Стр. 169. — «Ночные пляски» — пьеса Ф.Сологуба (1908). Гумилев участвовал в любительском спектакле по этой пьесе, поставленном в марте 1909 г. в Петербурге,— он играл Короля Зельтерского, а роль Юного поэта исполнял С. М. Городецкий (см. об этой постановке: Жизнь Николая Гумилева. С. 42). Юный поэт очаровывает царевен чтением ст-ния «Выхожу один я на дорогу...». Стр. 198. — «Прозрачность» — «вторая книга лирики» Вяч.И. Иванова (М.: Скорпион, 1904). Стр. 227-250. — Приводится ст-ние «Смычок и струны» (вошло в книгу И.Ф. Анненского «Тихие песни» (1904)); о роли этого ст-ния в истории создании рассказа «Скрипка Страдивариуса» (1908) см. комментарии к № 10 (VI). Стр. 258. — «Куранты

Любви» — вокально-инструментальный цикл М.А. Кузмина (1909); см. ст-ние № 31 (II) и комментарии к нему. Стр. 292-324. — По замыслу Гумилева, статья должна была завершаться стр. 291, однако непосредственно в канун ее выхода произошли события, вызвавшие срочную необходимость «прибавления» части IV, резко нарушающей композиционную стройность и существенно изменяющей общий смысл.

В марте 1910 г., с большим опозданием вышел № 12 журнала «Весы» за 1909 г., поставивший точку в истории длительных «дипломатических маневров» издателя журнала С.А.Полякова, намеревавшегося продолжать журнал в виде библиографических известий с литературным и художественным отделами и оповещавшим об этом читателей. В № 12 было обращение редакции «К читателям» (цитируемое Гумилевым), где объявлялось об окончательном прекращении издания. На это событие немедленно откликнулся Г.И.Чулков — давний противник Брюсова и Андрея Белого, — не нашедший силы отказать себе в удовольствии «поплясать на костях» поверженного врага: на страницах того же № 7 «Аполлона», где помещалась гумилевская статья, он печатает статью « «Весы». Опыт некролога», содержащую ряд издевательских выпадов против ведущих сотрудников «Весов», в том числе шаржированную характеристику Брюсова («Он уже не хочет быть «интеллигентом». <...> Ему хочется быть таинственным: он любит чтобы ученики называли его «магом»...») и определявшую в итоге деятельность журнала как «русскую истерику». Мало того что пасквиль Чулкова, без сомнения, задевал лично Гумилева — «ученика Брюсова», — такая публикация на страницах «Аполлона» выглядела, мягко говоря, странно с чисто-теоретической точки зрения. (об этом с возмущением и недоумением писал Вяч.И. Иванову Брюсов: «... «Аполлон» — единственный журнал, от которого можно и должно было ожидать серьезной оценки деятельности «Весов»» (Валерий Брюсов. М., 1975. С. 526 (Лит. наследство. Т.85)). Очевидно, Гумилев, недавно вернувшийся из Африки и занятый предсвадебными хлопотами, ослабил контроль за Маковским и проглядел чулковскую «вылазку из оврага». Пришлось «спасать положение» и, сохраняя лицо журнала, вставлять четвертую часть статьи прямо в корректуру, нарушая всю стройность первоначального замысла (как уже говорилось, изначально Гумилев менее всего был расположен анализировать в «Жизни стиха» нюансы эстетики символизма). Зато именно из-за этого добавления статья приобрела значение «пролога» к будущим акмеистическим программам. Стр. 310. — Имеются в виду «Заметки о мещанстве» Горького — его «нашумевшая» статья 1905 г., в которой он подверг резкой и крайне тенденциозной критике «толстовщину и достоевщину»; по свидетельству В. К. Шилейко, в пореволюционные годы Гумилев «Горькому <...> удивлялся в хорошем смысле этого слова и очень уважал его как поэта. <...> Я никогда не слышал, чтобы он плохо говорил о Горьком. Кажется, Горький тоже его любил» (Аврора.1989. № 2. С. 120). Это подтверждает О.А.Мочалова, упоминавшая в своих воспоминаниях, что Гумилев «горячо и охотно приводил значащие для него строки Горького:

А вы на земле проживете,
Как черви слепые живут, —
Ни сказок о вас не расскажут,
Ни песен о вас не споют»

(Жизнь Николая Гумилева. С. 123). Стр. 311-313. — На тон этих строк обратил внимание поэт и публицист В. Г. Тан (Богораз). Приведя их как образец «сурового», «увесистого» стиля современной критики, он замечал: «Новые критики говорят, как завоеватели, с уверенностью Александра Македонского» (Тан В. Г. На разных уровнях // Утро России. 11 июня 1910). Стр. 315-317. — Такие версии возникновения группы «Парнас» и романтизма восходят, соответственно, к статье И.Ф. Анненского «Леконт де Лиль и его «Эриннии»» (см. комментарий к стр. 10-13 № 22 наст. тома) и книге «Французские лирики XIX века» (см. № 17 нас. тома и комментарии к нему). Стр. 317-319. — Такое определение символизма восходит к статье В.Я. Брюсова «Торжество победителей» (1907): «Декадентов единит не стиль, но сходство и сродство мировоззрений. То мировоззрение, которое было дорого всем «декадентам», уже достаточно выяснено: это — крайний индивидуализм» (Весы. 1907. № 9. С. 55). Гумилев формулирует ту же мысль еще конкретнее, создавая прозрачную «шопенгауэровскую» реминисценцию. Таким образом, задача «преодоления символизма», впервые заявленная здесь (как гипотетическая возможность), становится задачей «преодоления индивидуализма» — «не на бумаге, а всем своим существом».

25. Аполлон. 1910. № 7.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III; Лекманов.

Дат.: апрель 1910 г. — по времени публикации.

Перевод на англ. на яз. — Lapeza.

В своих воспоминаниях «Моя летопись», написанных в эмиграции в конце 1940-х гг., Тэффи (Бучинская (урожденная Лохвицкая) Надежда Александровна, 1872—1952) писала: «Я любила Гумилева. <...> Встречаться с ним я любила для тихих бесед. Сидеть вдвоем, читать стихи. Гумилев никогда не позировал. Не носил байроновских воротников с открытой шеей и блузы без пояса, что любил иногда даже Александр Блок, который мог бы обойтись без этого кокетства. Гумилев держал себя просто. Он не был красив, немножко косил, и это придавало его взгляду какую-то особую «сторожкость» дикой птицы. Он точно боялся, что сейчас кто-то его спугнет. С ним можно было хорошо и просто разговаривать. Никогда не держал себя мэтром. <...> Беседы наши были забавны и довольно фантастичны. Задумали основать кружок «Островитян». Островитяне не должны были говорить о луне. Никогда. Луны не было. Луна просто вычеркивалась из существования. Не должны знать Надсона. Не должны знать

«Синего журнала». Не помню сейчас, чем все это было связано между собою, но нас занимало» (частное собрание). Действительно, в анонсе № 1 «Острова» (об этом журнале см. комментарии к № 21 наст. тома) Тэффи заявлена в списке «сотрудников» (Речь. 1909. 24 апреля 1909), однако в двух вышедших номерах журнала ее стихов не появилось. Гумилев посвятил Тэффи стихотворение «Сказка» (см. № 86 (II); в комментариях к нему допущена ошибка: в эмиграции Тэффи — известный автор юмористических рассказов — выпустила еще две стихотворные книги — «Шамрам» (Берлин, 1922) и «Passiflora» (Берлин, 1923)). По мнению английской исследовательницы К.Келли, «Гумилев оказался умней своих коллег, усмотрев в сборнике Надежды Тэффи «Семь огней» <...> искусно сделанную и остроумную книгу, в которой автор сознательно манипулирует символистскими масками» (Kelly Catriona. Sisters on the Sinister Side: Gumilev as Critic of Women Writers // Rusistika. № 11. 1995. P. 7). В частности, К. Келли ссылается при этом на рецензию В.Я. Брюсова, отмахнувшегося от той же книги утверждением о том, что «стихи г-жи Тэффи — ряд общих мест модернизма»: «Семью огнями» называет г-жа Тэффи семь камней: сапфир, аметист. александрит, рубин, изумруд, алмаз, топаз. Увы, ожерелье г-жи Тэффи — из камней поддельных» (Русская мысль. 1910. № 8).

Стр. 4. — Валш Жерар (Walch, 1865—1931) — составитель антологии французской поэзии («Anthologie des poètes français contemporains: morceaux choisis, accompagnés de notices bio- et bibliographiques, et de nombreux autographes. Paris: Delgrave, 1906»). Эта чрезвычайно популярная хрестоматия сообщала читателям обширное представление о развитии французской поэзии второй половины XIX века. В ее первые три тома, примерно в 550 страниц каждая, вошли произведения более 250 поэтов (см.: Lapeza. P.180). Стр. 6. — О понятии «маски» у символистов и акмеистов см.: Doherty. P. 183. Стр. 12. — Теннисон Альфред (Tennyson, 1809—1892) — самый крупный английский поэт викторианской эпохи, с 1850 г. — поэт лауреат. В целом ряде поэм Теннисон стремился возродить средневековые рыцарские романы, перерабатывая и варьируя предания о короле Артуре и рыцарях круглого стола. Самые ранние из этих поэм были собраны в одно из его наиболее значительных произведений, цикл «Королевские идиллии» («Idylls of the King»; в русском переводе: «Королевские идиллии» Т. 1-2. СПб, 1903—1904.). Перро Шарль (Perrault,1628 — 1703), графиня д'Онуа Мари Катерина (d'Aulnoy, 1651(?) — 1705) — французские писатели — сказочники. Перро опирался в своем творчестве на фольклорные источники; более изящные, светсие, «салонные» сказки д'Онуа, частью инспирировались Перо и его источниками, частью являлись плодом ее собственной фантазии. Стр. 14-25. — Цитируется ст-ние «Гульда». Стр. 29-30. — Имеется в виду стихотворная пьеса «Полдень Дзохары. Легенда Вавилона». Стр. 31-35. — В «Алексиаде» Анна Комнина (см. комментарии к № 112 (I)) сетует на нечленораздельность «варварских звуков» в «варварских именах» (см.: Комнина А. Алексиада, М., 1965. С. 280, 288, 354).

Ратгауз Даниил Максимович (1869—1937) — поэт, драматург, переводчик. Приобрел всероссийскую известность как автор текстов к романсам П. И. Чайковского. Сформировавшись как поэт в 80-е годы, Ратгауз обильно печатался в дореволюционных массовых столичных изданиях, являясь излюбленной мишенью модернистской критики. После революции перебрался из Москвы в Киев, а затем — в Берлин и Прагу, где активно участвовал в литературной жизни «русского зарубежья».

С. 41-48. — Цитируется ст-ние «В земной любви отрады нет...»

Подоводский Константин Дмитриевич (1868 — после 1929) — поэт, драматург, жил в Крыму. До выхода рецензируемой книги издал два тома «Стихотворений» в Одессе, книгу стихов «Лучи Жизни» и лирическую пьесу «Безволие» в Москве. «Вершинные огни» обозначены на титульном листе «4-м томом стихотворений». В 20-е годы Подоводский безуспешно пытался напечататься в советской периодике (см. ПРП 1990. С. 304).

Стр. 60. — Слова Мазепы из поэмы А.С.Пушкина «Полтава». Стр. 62-63, 69-70. — Как иллюстрацию слов Гумилева можно привести ст-ние «Голубые глаза»:

Голубые глаза на прибрежных холмах.
Разве ты их не видел весною?
    Говорили о них ветерки в небесах
    И волна голубая с волною.
Голубые глаза в крыльях длинных ресниц.
Разве ты их не видел у моря?
    Испестрили лучи у них много страниц.
    Им завидная выпала доля.
Голубые глаза в блеске яркой зари.
Разве ты не смотрел в них душою?
    Перед ними луга расстилали ковры
    И кропили душистой росою.
Голубые глаза вдохновенье зажгли.
Разве ты не прочтешь эти строки,
    И со мной не полюбишь творенье земли?
    И со мной не забудешь пороки?
Голубые глаза на прибрежных холмах
В белом личике девушки-друга.
    Пели птицы о них в золотых облаках —
    Вместе с яркими звездами юга.
Пролетит-промелькнет много весен цветных,
Много глаз мы увидим прекрасных,
    Но нигде не найдем, как волна голубых,
    И, как небо весеннее, ясных.

26. Аполлон. 1910. № 8.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- ОС 1991 -- Изб (Вече); Лекманов; Москва 1988

Дат.: май 1910 — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza

Рецензия Гумилева на «Кипарисовый ларец» И.Ф.Анненского — одно из самых совершенных созданий Гумилева-критика — органично вписывается в контекст «легенды Анненского» — истории старого поэта, почти незамеченного при жизни и внешне чуждого литературным страстям эпохи, вдруг поразившего молодых современников «перед самым закатом» необыкновенным взлетом художественного дарования. Эта легенда, намеченная В.А.Жуковским в «Царскосельском лебеде» и весьма импонирующая романтическому мировосприятию «серебряного века», действительно, как бы «материализовалась» в истории последних месяцев жизни и в обстоятельствах смерти Анненского.

С момента вхождения Анненского (с подачи Гумилева) в редколлегию создающегося «Аполлона» (весна 1909 г.) его популярность среди петербургской модернистской молодежи начинает расти (см. воспоминания С.К.Маковского (Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С. 78-79), В. А.Пяста (Пяст Вл. Встречи. М., 1997. С. 100, 105-106, 109), С.А.Ауслендера (Жизнь Николая Гумилева. С. 43); ср. в письме В.В.Гофмана от 5 июня 1909 г.: «Вчера был в Царском Селе у Анненского (один из редакторов «Аполлона»): очень интересный старик — какой-то спесивый, важный, и учености действительно изумительной и даже, примеряя к собственным возможностям, — непостижимой» (Писатели символистского круга. С. 251)). К осени 1909 г. Анненский становится в глазах «аполлоновцев» фигурой если не «равновеликой» Брюсову и Вяч.И.Иванову, то, по крайней мере, «сопоставимой» с ними — и в этот самый момент поэта настигает внезапная смерть, — Иннокентий Федорович скоропостижно скончался в восьмом часу вечера на ступенях петербургского Царскосельского (ныне Витебского) вокзала от паралича сердца 30 ноября 1909 г. Его похороны в Царском Селе 4 декабря 1909 года собрали огромное количество народа, наглядно выявив масштаб личности царскосельского педагога и автора единственного прижизненного сборника стихов (подписанного «скромнейшим» псевдонимом . «Ник. Т-о»). И выход тремя месяцами спустя «Кипарисового ларца», поразившего всю тогдашнюю литературную молодежь от Ахматовой до Пастернака, явился, таким образом «последним аккордом» в удивительной судьбе «последнего из царскосельских лебедей» (см. № 66 (II) и комментарии к нему).

В рецензии на «Кипарисовый ларец» основные «сюжетные моменты» «легенды Анненского» фиксируются Гумилевым с «канонической» точностью и гениальным лаконизмом. Интересно отметить «обратный» художественно-стилистический параллелизм этой рецензии (стр. 5-19, 40-45, 59-60) рассказу «Последний придворный поэт», написанному двумя годами ранее (см. № 8 (VI) и комментарии к нему).

Стр. 1-5. — «Кипарисовый ларец», действительно, «заметили» (если говорить о «синхронной» реакции критиков-рецензентов) периодические издания традиционно

игнорировавшие творчество «декадентов» — модернистов. Здесь следует, прежде всего, назвать рецензию А. Бурнакина в «Новом времени» (1910. № 12398) и анонимную рецензию в «Биржевых ведомостях» (11 июля 1910. № 11809 (утренний выпуск)). Что касается «модернистов», то, помимо «некрологических» статей М.А. Волошина и Вяч.И. Иванова в «Аполлоне» (1910. № 4), обращенных к творчеству Анненского-поэта, рецензию на «Кипарисовый ларец» написал Брюсов (Русская мысль. 1910. № 6). На выход книги также откликнулись поэты В.В. Гофман и Н.Брандт. Стр. 38-41. — «Декадентский» подтекст некоторых лучших ст-ний Анненского (одно из них — «О нет, не стан» цитируется в рецензии дважды — в стр. 42-43 и стр. 55-58) осложнял его духовный контакт с Гумилевым. По словам Н.А. Оцупа, «он музы Анненского боялся и был прав. Для мужественной цельности автора «Колчана» у автора «Кипарисового ларца» слишком сильна обманчивая двойственность, разрушительная приблизительность. Гумилев, герой легенды, певец свободных просторов, опьяненный природой, — нет, не для него этот сумеречный свет лампы, зловещие тени в углах, тайная боль похоронного трилистника, пронизывающая всю поэзию Анненского. Анненского нельзя не любить. Но после него не мешает вспомнить о Пушкине» (Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С. 188-189). Стр. 50-51. — Цитируется ст-ние «Стальная цикада» («Трилистник обреченности») Стр. 59. — Аллититерации — значимые сочетания согласных в ст-нии, один из способов организации благозвучия (эвфонии) художественного текста. Стр. 61-63. — В третьем номере «Аполлона» (декабрь 1909) появилось траурное извещение: «... не только сотрудника оплакиваем мы, а друга с душой отзывчивой, влюбленной во все красивое, аристократически-нежной; мы потеряли одного из самых ярких современников, одного из лучших представителей русской культурности. Несомненно, русское общество когда-нибудь достойно оценит этого редко-даровитого и обаятельного человека».- Четвертый номер журнала «Аполлон», вышедший в январе 1910, «положил начало тому посмертному культу Анненского, который журнал поддерживал на протяжении всех последующих лет своего существования. В нем были напечатаны четыре статьи, анализировавшие творческое наследие Анненского: «Иннокентий Анненский как филолог-классик» Ф.Ф.Зелинского, «Траурный эстетизм (И.Ф. Анненский-критик)» Г.И.Чулкова, «И.Ф.Анненский-лирик» М.А.Волошина, «О поэзии И.Ф.Анненского» В.И. Иванова (в этой статье рассматривалась неизданная «вакхическая драма» Анненского «Фамира-кифаред»». (И.Ф.Анненский. Письма к С.К. Маковскому. Публ. А.В.Лаврова и Р.Д.Тименчика // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978. С. 230). Именно на этом «фоне» следует рассматривать и статью Гумилева.

Александр Степанович Рославлев (1883—1920), заявивший о себе в начале 1900-х годов как «эпигон-экстремист» московских символистов (прежде всего — Брюсова и Бальмонта), к моменту выхода «Каруселей» уже перебрался в столицу и создал себе «имя» среди «массового читателя». «Он теперь ужасно толст, — писал

о своем бывшем сподвижнике по издательству «Гриф» В.В.Гофман в 1909 г., — все поголовно отзываются о нем как о нахале и мошеннике, но тем не менее он преуспевает. Стихи его всюду печатаются, книги покупаются за хорошую цену издателями (осенью выйдет целых три). Популярность свою он создал и поддерживает главн. <ым> образом чуть ли ни ежедневными выступлениями в разнообразных концертах и вечерах — в гимназиях, пансионах, на курсах, землячествах и т.д.» (Писатели символистского круга. С. 243). Впрочем, несмотря на сознательную ориентацию на читательскую конъюнктуру и «ремесленническое» отношение к литературному творчеству, Рославлев был весьма одарен и обладал к тому же большим жизненным опытом и знанием людей (в литературу он пришел «из низов», проведя юность в ночлежках и «углах»).

Стр. 64-69. — Первой книгой Рославлева был изданный в Ялте в 1906 г. сборник «ультрареволюционных» стихов «Красные песни», о котором он сам предпочитал не вспоминать. Гумилев имеет в виду «декадентскую» книгу «В башне» (СПб., 1907). В упоминаемой Гумилевым статье-фельетоне К.И. Чуковского «Третий сорт» (см. комментарий к стр. 143-144 № 20) Рославлев уподоблен персонажу рассказа Л.Н.Андреева «Бездна» — рыжему бродяге, насилующему вместе с другими бродягами (В.Я.Ленским и Г.И.Чулковым) гимназистку (русскую литературу): ««И я! и я! — тоненьким голосом кричал рыжий, пускаясь за ним вслед. — И я! и я!» Этот рыжий <...> был, несомненно, Александр Рославлев, автор сборника «В башне». Он бежал за Валерием Брюсовым и кричал ему — «И я! и я!»» (Весы. 1907. № 1. С. 70). Стр. 72-73. —

Бывают дни, когда я с думой нудной
С утра до вечера по улицам брожу,
Сижу в кафе — свидетель жизни скудной —
Потом в паноптикум бесцельно захожу.

<...>

Вот Клеопатра... труден вздох пружинный;
Скрипит, дрожит со змейкою рука.
Ты, гордая, где твой огонь пустынный?
Ты ль покорила гениев, века?..

Вот Жанна д'Арк... она идет с отвагой,
А знамя пыльное беспомощно висит,
Обклеен серебристою бумагой
Ее картонный меч, такой же шлем и щит.

Наполеон с брюшком и в треуголке...
Под колпаком стеклянным он смешен,
Сквозь пламя битв взиравший на осколки
Разбитых тронов. Все прошло, как сон.

<...>

Иду с тоской. Вновь улицы и люди.
Враждуйте за любовь, за волю и за власть,
В мечтах о гордых днях, о светлом чуде
Спешите в свой черед в паноптикум попасть.

Стр. 74. — Имеется в виду подобие идеи ст-ния «Ангел» («очищение» через «падение» — «Поднялся благостно-утешен, / Как солнце девственно-лучист, / Сказал: «Был чист и стал я грешен, / Иль через грех мой стал я чист?»») — идее знаменитого рассказа Л.Н.Андреева «Тьма» (1907). Арцыбашев Михаил Петрович (1878-1927) был автором произведений, находившихся в центре споров о т.н. «проблеме пола» Стр. 77. —

Выли псы у эшафота
По ночам.
Каждый день была работа
Палачам.
Сила тайная будила
Мертвецов.
В полночь много их бродило
Без голов.
Не луна ползет в тумане, -
Красный змей.
Жались в страхе горожане
У дверей.
Пели песни лишь в трактире
«Трех ворон».
Пил в короне и порфире
Дядя Джон.
Величали Джона шумно
Королем.
Было буйно и безумно
За столом.
Старым хмелем било тяжко
По ногам.
Побросал он всех в растяжку
По углам.
Только Джон не мог напиться
Допьяна...
Прилетала как в гробницу
Тишина.

Джон любил свою работу,
   Меч и плеть.
Шел на площадь к эшафоту
   Посмотреть,
Чьи отвергнула останки
   Мать-земля,
Узнавал он по осанке
   Короля.
«Эх, была тебе корона
   На беду,
Помни, помни дядю Джона
   И в аду!»
Гордо мимо безголовый
   Проходил.
Ветер в небе вил покровы,
   Свет гасил.
Черным снам, кровавым думам
   Обречен,
Шел назад с лицом угрюмым
   Дядя Джон.

Стр. 81-82. — «Бальмонтовские» анархо-эгоцентрические мотивы присутствуют в ст-ниях « «Да» и «Нет»», «Проклятие» и др. Стр. 83. —Имеются в виду ст-ния «Городское» — явная подделка под брюсовскую «урбанистическую апокалиптику» («Раскинул город сети, / Торопят жизнь часы, / И тянет зло столетий / Небесные весы») — и «Дьявол мести» («Я дьявол мести, нет предела / Кричащей ярости моей. / И власть моя не оскудела, / И я стою на страже дней»).

Курлов Евгений Евграфович (1876— после 1919 (?)) — поэт, прозаик, в 1911 — 1915 гг.— издатель и один из наиболее частых авторов московского ежегодного альманаха «Жатва». Последние из его публикаций — в газете «Голос Гродно» (1919) (см.: ПРП 1990. С. 304).

Стр. 85-87. — В предисловии к рецензируемой книге Е. Е. Курлов писал: «Эту книгу стихов я делю на три части.

Одну посвящаю себе, своему безграничному Я, всеобъемлющему и властному.

Другую — Тебе, Твоему тонкому и избранному существу, мистическим тайникам Твоей сложной и проникновенной души.

И третью — Ему, Его уму, острому и независимому. Его цельной индивидуальности». Книга, соответственно, делится на три части: «Мне», «Тебе», «Ему». Стр. 90-93, 96-97. — Как яркую иллюстрацию сказанного Гумилевым можно привести ст-ние «На высях»:

Там, где мысль красоте приобщается,
Где большое с безумным сливается —
Там, на высях причудливых гор
Я раскинул свой белый шатер.

И живу, созерцая предвечное,
Проникая мечтой в бесконечное —
Одинокий и гордый титан,
Пан — сверкающий, розовый пан.

Окрыленный своими хотеньями,
Созидающей мысли волненьями,
Среди смелых и радостных снов
Я скликаю окрестных орлов.

И слетаются горные жители,
Поднебесного царства властители,
Потревожены зовом моим
И мы вместе над миром парим.

А когда утомляет безбрежное,
Я в долину схожу в неизбежное —
И в долине пастушек ловлю,
И люблю, беспощадно люблю!

Стр. 94-95. — В объявлении названы книги «Пророк», «Война», ««За идею» и другие рассказы».

Александр Владимирович Ротштейн (1879 или 1880 — после 1918) поэт, военный врач-хируруг. Окончил Военно-Медицинскую академию, был великолепным знатоком культуры и искусства Италии. В 1905—1917 годы А.В. Ротштейн был весьма близок к семье и к известному в Петербурге кружку поэтессы и переводчицы Марии Исидоровны Ливеровской (урожденной — Борейша) и ее мужа — морского врача А.В. Ливеровского, на квартире которых постоянно собирались петербурские поэты, писатели, художники, врачи, а также — студенты и преподаватели романо-германского отделения Историко-филологического факульттета и Члены Нео-Филологического Общества. Среди них — профессора-Ф.А. Браун, В.Ф. Шишмарёв, Д.К. Петров — молодые: Виктор Жирмунский, Константин Мочульский, Борис Эйхенбаум, Борис Кржевский и др. По сведениям сыновей М.И. Ливеровской бывали на этих поэтических журфиксах и акмеисты: Гумилёв, Ахматова, Городецкий, Лозинский, Нарбут. Несколько раз А.В. Ротштейн сопровождал семью Ливеровских в путешествиях по Италии. В 1917—1918 г. работал санитарным врачом в Самаре.

А.В. Ротштейн — автор единственного сборника стихов «Сонеты», «удостоившегося» пространного отрицательного отзыва Пушкинской Комиссии при Императорской Академии, возглавляемой Великим Князем Константином Констановичем (поэтом К.Р) (Пушкинская премия за этот год была вручена И.А. Бунину). После этого он больше книг не издавал. Автор «Сонетов» обладал выдающимся дарованием. Очевидно несправедливая и пристрастная оценка его книги Гумилевым — одна из загадок гумилевоведения.

Стр. 103-113. — Анапестом (вместо традиционного ямба) написаны сонеты (цитируются первые катрены) «Власть дороги» («Околдован я чарой дороги. / На край света уходит мой путь... / Не шепчи мне: «со мною побудь» — / Я уйду, лишь присев на пороге») и «Тростники» («Меж пологих холмов, где лениво река / Свои темные воды катит в полусне, / Зеленея, растет целый лес тростника, / Заплетаясь корнями на илистом дне»); только мужские клаузулы (вместо традиционного чередования мужских и женских) имеет сонет «Астролог» («Я верить не хочу, что в небе все мертво, / Что точный механизм — светил небесных ход... / Нет, каждая звезда и дышит, и живет; / Ей указует путь в пространстве Божество»). Четыре прилагательных срифмованы в первом катрене сонета «Маки» («На тонких стебельках — высоки и стройны — / Мы долу клонимся головкою усталой / Пылает, как заря, наш венчик ярко-алый, / Но, точно ночь без звезд, сердца у нас черны»), три деепричастия срифмованы в сонете «Мертвые цветы»:

Прохожий, не топчи тех роз, что здесь в пыли
Лежат, забытые, печально увядая.
Далеко, среди гор Кипридиной земли
Они в Киприды честь цвели, благоухая.

Потом их, сорванных, умчали корабли
В Афины шумные из их родного края.
Еще вчера в пиру они красой цвели,
Венками яркими пирующих венчая;

один и тот же ст. 4 и 14 повторяется (несколько в измененном виде) в сонете «Эмир-Ассан-Али» («Мне скучно без тебя, Эмир-Ассан-Али» — «Мне скучно без тебя, Эмир-Али-Ассан»). Следует заметить, что сонеты с «новациями» (в общем — оригинальными, если не удачными) занимают ничтожное место в объемной книге А. Ротштейна — Гумилев перечислил их едва ли не все. Стр. 113-115. — Такое заключение целиком остается на совести рецензента. Как образчик собственно «канонического» сонетного творчества А. Ротштейна можно привести сонет «Церковное»:

Пускай мне говорят: церковные обряды,
Отживший ритуал, — безумны и смешны.
Идею Божества не смеем, не должны
Рядить мы в ветхие и тленные наряды.

Пускай... Но с детских лет так много мне отрады
В святых обычаях родной моей страны,
И все церковное с печатью старины
Чарует душу мне и восхищает взгляды.

Мне верба дорога, просвирки в воскресенье,
Акафист без конца и строгое говенье,
И риз и воздухов парчовых красота;

Люблю я стройные церковные напевы
И целый сонм свечей пред скорбным ликом Девы,
Уже предвидящей страдания Христа.

Князев Василий Васильевич (1887—1937 (?)) — поэт-сатирик, детский поэт, фольклорист. Родился в Тюмени, в высококультурной купеческой семье (дед — известный меценат и просветитель, отец в молодости работал журналистом). Учился в Екатеринбургской гимназии, затем — в петербургской Земской учительской семинарии, откуда был исключен в 1907 году за политическую неблагонадежность. С этого времени вел жизнь профессионального литератора, публикуя сатирические стихи в многочисленных столичных изданиях; был постоянным автором журнала «Сатирикон» и «Новый Сатирикон». К моменту выхода «Сатирических песен» Князев снискал себе репутацию «наирусского Беранже», отчасти потому, что открыто следовал традициям французского поэта в той «русской» их версии, которую создал в 50-е годы XIX в. переводчик Беранже Василий Степанович Курочкин (1831-1875) (в книге Князева имеется целый раздел, названный «Ненаписанные песни Беранже»). Помимо сатирических стихов Князев издавал многочисленные детские стихи и сказки, активно занимался собиранием деревенского фольклора. После революции активно сотрудничал с Советской властью. Став одним из первых «пролетарских поэтов» Князев «бичевал» в советских изданиях своих прежних коллег по «литературному цеху». В 1937 г. был осужден за «антисоветскую пропаганду»; умер в лагере.

Стр. 120. — Швоб Марсель (Schwob 1867 — 1905) — французский прозаик, переводчик Уитмена. По наблюдению Р.Д.Тименчика (см.: ПРП 1990. С. 305) рассказ Швоба восходит к тем же источникам, на которые ссылался К. И. Чуковский: «И откуда взял Кнут Гамсун, будто «Уитмэн всегда смеялся»? «Ни разу я не видел, чтобы он засмеялся или хотя бы улыбнулся», — говорит об Уитмэне Конвей. То же утверждает и Эдуард Карпентер» (Чуковский К.И. Уот Уитмэн. Поэзия грядущей демократии. Пг.., 1919. С. 108). Стр. 129. — Минаев Дмитрий Дмитриевич (1835-—1889) — поэт-сатирик, драматург, переводчик, вошедший в историю русской литературы со следующей самохарактеристикой: «Область рифм — моя стихия, / И легко пишу стихи я; / Без раздумья, без отсрочки / Я бегу к строке от строчки, / Даже к финским скалам бурым / Обращаясь с каламбуром». С. 131- 133, — Имеется в виду отрывок из VIII главы поэмы «Осенняя сказка» (с. 46), повествующий о приезде героя поэмы в Санкт-Петербург, «где скорбный Некрасов когда-то» —

Пел скорбные песни с тоскою в груди
О бедном страдальце-народе,
О том, что сгущается мрак впереди
И нету конца непогоде?!.

Нет полно! — я еду, чтоб в страшной борьбе
Погибнуть, иль счастья добиться!
Я молод — и вызов бросаю тебе,
Бездушно-глухая столица!

Я вызов бросаю и бешеным псам,
Носителям блуда и мрака!
О, прежде, чем в битве погибну я сам —
Узнает иная собака,

Что значит сатиры карающий бич,
Нещадный в руке неподкупной!
Что значит живая, свободная речь
Для шайки блудливо-преступной!

Стр. 133-135. — Имеется в виду ст-ние «Ему и ему подобным (после прочтения книги Отто Вейнингера «Пол и характер»)»:

Рожденный женщиной — на женщину клевещет!
Бичует мать свою на площади бичом,
А пьяная толпа, ликуя, рукоплещет
И восторгается уродом-палачом!

Нет в женщине души? Нет в женщине морали?
Но кто же воспитал в ней похоти рабу?!
Не сами ль вы ее от века приковали
Ко брачному позорному столбу?!

<...>

Да будет стыдно вам! Пусть ныне горд и громок
Крик святотатственно-преступной клеветы! —
Я верю — близок день! — забудет вас потомок,
Бесславного труда, бесславные листы!

Как видно из приведенной цитаты Князев принял австрийского философа Отто Вейнингера (Weininger, 1889—1903) за противника женской эмансипации. Между тем в его книге «Пол и характер» («Geschlecht und Charakter, 1902) содержится учение о двух сущностях единой человеческой натуры (без различия внешнего пола, — как

«женственное начало» (Ж) в мужчине и «мужское начало» (М) в женщине), — весьма далекое от проблем социальной борьбы за женское равноправие. В то же время, «женское начало» Вейнингер считает лишенным «метафизической ценности», а, следовательно, «настоящая женщина» (радикальное преобладание Ж) — исключительно чувственное, лишенное сознательности и памяти существо, асоциальное и аморальное, живущее исключительно инстинктами. Подробнее о теории Вейнингера и отклики на «необычайный успех» его книги (первый полный русский перевод — 1908) в среде русского символизма, см.: Берштейн Евгений. Трагедия пола: Две заметки о русском вейнингерианстве // Эротизм без берегов. Сборник статей и материалов. М., 2004. С. 64-70. Стр. 135-136 — Очевидно, имеется в виду ст-ние «Господин Смердящий» («Похотлив и сален, / Идеалы спален / Восхваляет нам / На всю Русь гремящий / Господин Смердящий, / Развращенный Хам!»). Впрочем, в книге Князева проходит целая «галерея» писателей «серебряного века» — от Максима Горького («Громил мещан, гремя звучнее грома: / «Да слышит всяк! — / Меж вас, скотов, один лишь «esse homo!» — / Босяк!») до Федора Сологуба («Я верю в Дьявола! Я верю в Сатану!»). Стр. 138. — Вейнберг Петр Исаевич (1831-1908), поэт и переводчик; под псевдонимом «Гейне из Тамбова» высмеивал нравы русской провинции, бюрократический произвол и «мракобесие».

Творческие пути замечательного поэта-сатирика, прозаика и переводчика Саши Черного (Гликберг Александр Михайлович, 1880—1932) и Гумилева никогда не пересекались, что не помешало одному — по достоинству оценить «Сатиры», а другому — гневно откликнуться на гибель собрата по перу («О чем он мог писать там, где даже несоветское выражение глаз считается смертным грехом!?» (Жар-Птица. Берлин 1921. № 3. С. 36).

Стр. 140. — Для сопоставления Князева и Саши Черного Гумилев использует евангельскую реминисценцию: «В продолжение пути их пришел Он в одно селение; здесь женщина, именем Марфа приняла Его в дом свой; у нее была сестра именем Мария, которая села у ног Иисуса и слушала слова Его. Марфа же заботилась о большом угощении и, подойдя, сказала: Господи! Или Тебе нужды нет, что сестра моя одну меня оставила служить? скажи ей, чтобы помогла мне. Иисус же сказал ей в ответ: Марфа! Марфа! ты заботишься и суетишься о многом, а одно только нужно; Мария же избрала благую часть, которая не отнимется от нее» (Лк. 11. 38-42). Стр. 147-149. — Дж. Дохерти обращает внимание на эту фразу, как на еще одну «терминологическую вариацию» Гумилева на тему о «само-моделировании» поэта (путем сознательной работы, от ученичества до самостоятельности/самобытности — см.: Doherty. P. 181; ср. комментарий к № 20 наст. тома). Следует, однако, добавить, что подобное отношение к необходимости сознательного саморазвития было типично и для первого учителя Гумилева. В.Я. Брюсова. В числе множества сходных примеров, любопытны заключительные строки его рецензии на «Тихие песни» Анненского (под нераскрытым псевдонимом Ник. Т-о): «В нем есть художник. Это уже явно. Будем ждать его работы над самим собой» (Весы. 1904. № 1. С. 63).

27. Аполлон. 1910. № 9.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Изб (Вече); Лекманов; Москва 1988

Дат.. август 1910 — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

О Сологубе см. №№ 9, 28, 55, 63, 72 наст. тома и комментарии к ним.

Первый и пятый тома Собрания сочинений Сологуба, выпущенного изданием «Шиповник», представляют собой две оригинальные книги лирики, состоящие из опубликованных и неопубликованных ст-ний, расположенных без учета состава прежних книг. По выходе этой рецензии С. А. Кречетов (Соколов) писал Сологубу 28 августа 1910 г.: «Весьма негодовал, прочтя в последнем № «Аполлона» гумилевскую на Тебя хулу. Знаешь, Федор Кузьмич, подобало бы привести мальчишек к должному решпекту. Конечно, в твоих глазах, как и в глазах зрителей, Гумилев — моська и притом не особо породистая, но ведь, бывает, и мосек бьют, когда они лезут под ноги. В Москве все очень поражены выходкой Гумилева и еще более тем, что она — не в случайном месте, а в «Аполлоне», руководители коего не могли его просмотреть» (ИРЛИ; цит. по ПРП 1990. С. 305). Вас. В. Гиппиус писал в статье «Лирика Сологуба» (под псевдонимом Росмер): «В последние дни назревает против него недовольство (рецензии Н. Гумилева в «Аполлоне»), Это не удивительно. К поветрию бездушного эстетизма Сологуб не причастен» (Против течения. 4 января 1911; цит. по ПРП 1990. С. 305).

Стр. 7. — «Серая Недотыкомка» — символический образ средоточия метафизического зла жизни — является в романе «Мелкий бес» и ст-нии «Недотыкомка серая...» О Недотыкомке — ср. великолепное определение Блока: «Это — и существо — и нет, если можно так выразиться — «ни два, ни полтора», если угодно, — это ужас житейской пошлости и обыденщины; если угодно — угожающий знак страха, уныния, отчаяния, бессилия» (Блок А.А. Собрание сочинений.: В 8 т. М., 1962. Т.5. С. 162). Из «собачьего цикла» Сологуба Гумилев, вероятно, имел в виду ст-ние «Когда я был собакой...»; о звезде Маир см. комментарий к стр. 25-26 № 9. Стр. 35. — Цитируется ст-ние «Ангел снов не виденных...»

Соловьев Сергей Михайлович (1885-1942) — поэт, прозаик, религиозный публицист, переводчик. Племянник философа Владимира Сергеевича Соловьева, внук историка Сергея Михайловича Соловьева и троюродный брат А. А. Блока, С. М. Соловьев уже в отроческие годы обнаруживал необыкновенные способности к гуманитарным наукам, литературе, философии. Еще гимназистом, в 1901-1903 гг., он основал, вместе с Блоком и Андреем Белым «мистический триумвират» для служения грядущей в мир, согласно пророчествам В.С.Соловьева, Вечной Женственности. По окончании гимназии в 1904 году он поступил на классическое отделение историко-филологического факультета Московского университета; к этому времени он уже был известен в московских и петербургских модернистских кругах как талантливый поэт «второго

поколения» символистов. В 1905—1909 гг. Соловьев был одним из авторов «Весов» В 1907 г. издал книгу стихов «Цветы и ладан», в 1908 г. — сборник стихов и прозы «Crurifragium», в 1910 г. — вторую книгу стихов «Апрель».

Экзальтированный и психически неуравновешенный, С.М.Соловьев в юности сполна отдал дань «духовным исканиям» этой бурной эпохи. Пережитый в 1911-1912 гг. тяжелый душевный кризис, приведший его к попытке самоубийства и лечению в психиатрической клинике, отвратил его от литературной жизни и стал причиной поворота к христианству, совершившегося окончательно после свадебного путешествия с Т.А.Тургеневой по Италии. В 1914-1918 гг. Соловьев учится в Московской духовной академии, печатается в «Богословском вестнике», затем — преподает духовные дисциплины, создает капитальный труд «Жизнь и творческая эволюция Владимира Соловьева». В 1926 г. С.М.Соловьев перешел в униатство и стал экзархом греко-католиков восточного обряда. В 1931 г. был арестован, в тюрьме сошел с ума и был помещен в психиатрическую лечебницу, где и умер во время эвакуации в Казань в 1942 г.

В предисловии к книге стихов «Цветы и ладан» в качестве «главных образцов» своей поэзии С.М.Соловьев назвал «Горация, Ронсара, Пушкина, Кольцова, Баратынского, Брюсова и Вяч.Иванова»; современники отмечали, что «он особенно увлекался «чистой поэзией», культом красоты, в первую очередь античной или антикизирующей по содержанию и по форме, но одновременно и христианскими темами. Особенным предметом его увлечений были некоторые полузабытые французские лирики XVIII века антично-антологического содержания» (Арсеньев Н. С. О московских религиозно-философских и литературных кружках и собраниях начала XX века // Воспоминания о серебряном веке... С. 308; см. также: Эллис. Русские символисты. М., 1910. С. 228).

Хотя в 1900-е гг. Соловьев безусловно принадлежал к «школе Брюсова», знакомство с его поэзией в 1907 г. «неприятно удивило» Гумилева. «Соловьев крайне неотчетлив, — писал он Брюсову 6 октября (н. ст.) 1907 г., — его мысли и образы напоминают шепелявящих детей и, прочтя <...> шесть страниц его стихов с трудом соображаешь, что он говорил о какой-то девушке, но что, как и зачем, это ускользает от внимательного читателя» (ЛН. С. 444). В 1910 г., рецензируя «Апрель», Гумилев куда более терпим. Соловьеву принадлежит доброжелательный отзыв о стихах Гумилева, опубликованных в № 1 журнала «Остров»: «Н.Гумилев, по-видимому, находится под влиянием Леконта де Лиля. Его влечет античная Греция, еще больше — красочная экзотика Востока. Стих Гумилева заметно крепнет. Попадаются у него литые строфы, выдающие школу Брюсова» (Весы. 1909. № 7. С. 102). В библиотеке Пушкинского Дома сохранился экземпляр «Апреля» с надписью «Н.С.Гумилеву дружески. Сергей Соловьев» (16. 7/32).

Стр. 43-46. — Цитируется ст-ние «Киев». Стр. 48-51. — Цитируется ст-ние «Сион Грядущий». Стр. 53-56. — Цитируется «Баллада о графе Равенсвуде». Стр. 58-61. — Цитируется ст-ние «Идиллия». Стр. 66-67. — Имеются в виду ст-ния «Иоанна д'Арк», «Ричард Львиное Сердце», «Иоанн Креститель». Как иллюстрацию слов Гумилева можно привести ст-ние «Ричард Львиное Сердце»:

На зависть прочим паладинам
Тебя воспел шотландский бард,
О, крестоносец с сердцем львиным,
Ахилл Британии, Ричард!

Ты жаждал битв неутомимо,
И в правый освященный бой
К святым стенам Иерусалима
Текла Европа за тобой.

Смешеньем войск разноплеменных
Владея манием руки
Ты криком боговдохновенным
Воспламенял свои полки.

Что за гроза в тебе играла!
Как бык, наставивший рога,
Спустив железное забрало,
Ты взором смеривал врага.

Люблю твой образ непреклонный,
Твой бранный пыл и гордый гнев,
Венчанный английской короной
Пустыни иудейской лев.

Стр. 69-72. — Имеются в виду ст-ния «К Делии» («В малиновом камзоле / Я — маленький поэт. / Красавице не боле / Четырнадцати лет»), «Наступление весны» («Хохот и стоны. / Все в потаенный / Спрятались грот. / В перси их белы / Ярые стрелы / Мещет Эрот»), «Прошла гроза и семицветье радуг...» («Ах! Не забыть таинственной березы, / Где ты открыла мне заветныя красы...»); все три ст-ния из раздела «Стрелы Купидона». Стр.73. — о «знаковости» имени Апухтина у Гумилева см. комментарии к № 23. Стр. 82-84. — Имеются в виду ст-ния «Заклятие розами, лилиями и именем Марии» («Сожги последний мрак, фиал любви небесной, / И стамна с манною, и непалимый куст! / Мария — сладкий мед словесный / И золото розоуханных уст»), «Гимн Анадиомене» («Свита резвая белых нимф / Цветотканный несет покров. / Фавн свиряет в певучий ствол. / Здравствуй, утро глухих ночей, / О, дитя Афродита!»), «Asclepiadeus maior» («Злачно ложе твое! зелень земли сладостнотравная / Нежит бедер твоих белый наркисс. Рдянец сосцов и уст / Благовонием роз жала зовет гулкозвенящих пчел»).

Морозов Николай Александрович (1854—1946) — революционер-народоволец, поэт, ученый, мемуарист. Сын помещика и крепостной, Морозов уже будучи учеником 2-й Московской классической гимназии проявлял недюжинные способ-

ности к наукам и искусству, однако не смог реализовать себя на этом поприще, уйдя в революционное движение «из романтических соображений». Он участвовал в «хождении в народ» и революционном терроре 70-х годов XIX в., входил в Исполнительный комитет «Народной воли», был, в конце концов, арестован и приговорен к пожизненному заключению (1882). В тюрьме провел без малого четверть века, занимаясь богословием, астрономией, химией, физикой, математикой (В.Я. Брюсов считал, что в Морозове соединились граф Монте-Кристо и аббат Фариа). Освобожденный по амнистии 1905 года Морозов вышел из Шлиссельбургской крепости с 26 томами сочинений по всевозможным отраслям человеческого знания, причем самыми оригинальными и скандально-известными стали его исторические труды, в которых он предвосхитил современные теории «новой хронологии». После революции 1917 г. Морозов — в отличие от многих его сподвижников-народников — оставался лоялен к Советской власти, стал почетным Академиком АН СССР, был награжден многими государственными наградами.

Как поэт Морозов дебютировал в 1905 г. книгой «Из стен неволи»; «Звездные песни» — его второй сборник стихов. Обе книги имели известный успех, отчасти как акт интеллигентской «фронды» (в частности, за несколько антиклерикальных стихотворений последней книги Морозов был вновь осужден на годичное заключение, которое отбыл в 1912 г. в Двинской крепости), отчасти — как явление «научной поэзии» (в качестве последнего стихотворчество Морозова и приветствовал Брюсов, которому 1 октября 1910 г. Морозов писал: «О «Звездных песнях» была хорошая рецензия в «Современном мире» и пристрастная в «Аполлоне». Она меня не очень огорчила, так как в ней ясно видна предубежденность» (Вопросы литературы. 1976. № 7. С. 191. О научной поэзии см. комментарий к №№ 6, 17 наст. тома). Однако собственно художественно-поэтическая составляющая этих книг всеми рецензентами деликатно «опускалась». Очень точно охарактеризовал Морозова Л.Н.Толстой: «Он удивительно, должно быть, даровитый человек, вероятно из тех человеков, на все способных и во всем недалеких» (см. РП IV. С. 137).

Стр. 85-97. — Полностью приводится ст-ние «В грозу». Стр. 98 — Об И. С. Рукавишникове см. комментарий к № 19 наст. тома. Стр. 100-103. — Цитируется ст-ние «Светоч». Стр. 106-109. — Цитируется ст-ние «Метеорит»; упоминание о «собственно зведных» ст-ниях отсылает к обращению Морозова «К читателям»: «Не все эти песни говорят о звездах... Нет! — Многие из них были написаны во мраке непроглядной ночи, когда сквозь нависшие черные тучи не глядела ни одна звезда. Но в них было всегда стремление к звездам, к тому недостижимому идеалу красоты и совершенства, который нам светит по ночам из глубины вселенной. Вот почему я и дал им это название». Стр. 113-114. — См. о «научной поэзии» комментарий к стр. 16 № 17 наст. тома. Стр. 124-125. — Из письма Татьяны к Онегину (А.С.Пушкин. «Евгений Онегин». Гл. III).

Брандт Николай Генрихович, живший в Киеве, выпустил сборники стихов «Ни там, ни тут» (1912), «Carceri (Темницы)» (1913), и написал «панегирик» по Анненскому

(см. комм. к № 26 наст. тома): «его стихи полны той болью, что не могут постичь заскорузлые души,...»(Лукоморье. Киев. 1911 № 3. С. 11; см.: Тименчик Р.Д. Поэзия И. Анненского в читательской среде 1910-х гг. // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. 1985. № 680. С. 105). Прямые переклички некоторых стихов Н.Г.Брандта, вошедших в книгу «Нет мира міру моему» (ст-ние «По злым морям я темной ночью плавал...», сонет «Дон Жуан») со ст-ниями Гумилева («Умный Дьявол», сонет «Дон Жуан» (№№ 40, 171 (I))) позволяют предположить наличие творческих контактов с Гумилевым во время «киевских» поездок последнего в 1909—1910. гг. Книга посвящена литературному критику Ю.И.Айхенвальду (будущему автору одной из самых ярких работ о Гумилеве): «Посвящаю эту невеселую книгу фантазий и раздумий милому моему Юлию Исаевичу Айхенвальду. В знак глубокого уважения и любви»).

Стр. 126-127. — Как яркий образчик «прозаизмов» Брандта можно привести ст-ние «Одной из многих»:

<...>

С каким уменьем стан твой соблазняет,
Волнуя кровь, и в томном ритме слов,
Роняемых небрежно, выплывает
Мечта заветная — супружеский альков.

Так вот причина где — нарядов изощренных,
Плясанья чинного до опухоли ног -
Скорей вползти б в ярмо страстей узаконенных.
Вы воли ищете, впивая рабства сок!

<...>

Стр. 130. — Как образец «мучительного» прозаизма: «Что жизнь? Мучительный кошмар. / Она посредством темных чар / Желаньем тщетным гложет грудь...». Стр. 135-137. — Ззабавной неловкостью выражений» выделяются ст-ния «В сумерки» («Пригвоздился рот ко рту, / Руки змеями сплелись... <...> О стекло заскребся вяз. / Прочь, ступай в свою нору. / Близок мук блаженный час. / Пальцы тянутся к перу»), «Зловеще звенит ненасытная яма...» («В гробу нету места, где б страсть бушевала / И хрупкий костяк ненасытно толкала / В объятья позорных утех...»), «Пляска Саломеи» («От знойных поз мертвец бы спрыгнул с ложа, / В душе б его возникла исступленность...»), но безусловным «шедевром» среди них выделяется финал ст-ния «Казнь весталки»:

Любить людей святое право,
Как сердце в догматы не куй;
И выше мертвого устава
Горящей жизни поцелуй!

Стр. 145-147. — Об И. С. Рукавишникове см. комментарий к № 19.

Сергей Гедройц (Гедройц Вера Игнатьевна, 1876—1932) — поэт, прозаик, врач, педагог. Потомок литовского княжеского рода, В.И.Гедройц получила домашнее образование, затем училась в Петербурге на курсах П.Ф.Лесгафта. За участие в революционном кружке была сослана, бежала в Швейцарию, где окончила медицинский факультет Лозаннского университета. После возвращения в Россию работала хирургом на Мальцевских заводах, участвовала в Русско-японской войне. В 1909-1917 гг. была старшим ординатором Царскосельского и Павловского госпиталей, входила в круг личных знакомых императрицы Александры Федоровны. С 1922 г. преподавала в Киевском медицинском институте.

Свои художественно-литературные произведения В.И.Гедройц подписывала именем умершего брата. Помимо стихотворений в сборник 1910 г., который стал ее дебютом в печати, вошли «сцена в одном действии» «Мимо счастья», сказки (в прозе) «Три цветка», «Вихрь», «Слободище», «Папоротник и ласточка», «Старый замок». Иллюстрации к книге выполнены О.Ю.Клевером. Суровая оценка Гумилева не стала препятствием для последующего вхождения «Сергея Гедройца» в «Цех поэтов». Г.И. Иванов посвятил ей мемуарный очерк: «Поэта Сергея Г. <едройц> «открыл» и приобщил к литературному высшему обществу Гумилев. До этого княжна «блуждала в потемках» — боготворила Щепкину-Куперник и печатала свои стихи на веленевой бумаге с иллюстрациями Клевера... Гумилев дал пятидесятилетней неофитке прочесть Вячеслава Иванова. Княжна прочла, потряслась, сожгла свои бесчисленные стихи и стала писать о «волшбе»» (Иванов Г.В. О Кузмине, поэтессе-хирурге и страдальцах за народ // Иванов III. С. 335). Под маркой «Цеха поэтов» В.И. Гедройц издала (под тем же псевдонимом) книгу стихов «Вег» (1913). О справедливости гумилевского осуждения «действительно ужасных» стихов Гедройц см. в обзоре его критики женских поэтов: Kelly Catriona. Sisters on the Sinister Side: Gumilev as Critic of Women Writers // Rusistika. № 11. 1995. P. 7; см. также: Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 42; Мец А.Г. Новое о Сергее Гедройц // Лица: Биографический альманах. Т.1. М.-СПб., 1992. С. 291-318).

Стр. 153. — См. комментарий к стр. 134 № 24 наст. тома. Стр. 155. — О «знаковости» имени Апухтина у Гумилева см. выше комментарий к стр. 73; в данном случае имеется в виду конкретное ст-ние «Сумерки (подражание Апухтину)» («Сумерки серые — тени ползучие, / Снежной мятели — песни унылые. / Думы тяжелые — думы забытые, / Звуки далекие — песни любимые...»). Стр. 156. — «Продукция беллетриста Владимира Николаевича Гордина (1882—после 1926) была в это время традиционным объектом насмешки петербургских литераторов — ср. эпиграмму Саши Черного:

Литературного ордена
Рыцари! Встаньте, горим!
Книжка Владимира Гордина
Вышла изданьем вторым

(Сатирикон. 1910. № 10)» (ПРП 1990. С. 306). Стр. 157-161. — Цитируется ст-ние «Брату».

28. Аполлон. 1910. № 9.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- СП (Ир) -- Круг чтения -- Изб (Вече); Лекманов.

Дат.: август 1910 — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

Статья «Поэзия в «Весах»» непосредственно связана с историей создания со статьей «Жизнь стиха» (см. № 24 наст. тома и комментарии к нему).

27 июля 1910 г. редактор «Аполлона» С. К. Маковский напомнил секретарю журнала Е. А. Зноско-Боровскому о необходимости поместить статью об «идеологии «Весов»», и спрашивал, будут ли написаны статьи М. Кузмина и Гумилева о «Весах» (см.: РНБ, ф. 124. № 2645; ПРП 1990. С. 306). Волнение Маковского было вызвано тем, что все лето 1910 года «тлел» скандал, вызванный «поминальной» статьей Г.И. Чулкова о «Весах» (см. комментарий к стр. 292-324 № 24 наст. тома). Как и следовало ожидать, гумилевское «дипломатическое добавление» к «Жизни стиха» действия не возымело: обиженные «весовцы» (Брюсов, Андрей Белый, М. Ликиардопуло, Б. Садовской, Эллис и С.М. Соловьев) направили в редакцию «Аполлона» оскорбительное письмо, где Чулкову (устами Пушкина) рекомендовалось «сохранять и в подлости остатки благородства», и потребовали его опубликовать. Маковский счел за благо предложить «протестантам» компромисс: вместо публикации письма — публикацию заметки «От редакции», в которой разъяснялось бы, что в статье Чулкова было выражено частное мнение автора, а редакционное мнение о роли «Весов» в новейшей истории русской литературы появятся в статьях ближайших №№ журнала (см.: Валерий Брюсов. М., 1976. С. 526-530 (Лит. наследство. Т. 85). Компромисс был принят, заметка появилась в № 8; дело было за статьями, которые, явившись в № 9 «Аполлона» (второй была статья М.А.Кузмина «Художественная проза «Весов»») окончательно исчерпали этот конфликт.

Из сказанного становится ясно, что Гумилев, создавая статью был изначально связан требованиям «дипломатического» характера — сколь-нибудь ярко выраженный полемический аспект в подобных обстоятельствах был бы неуместным. Тем не менее, несмотря на нарочито-«объективный» тон статьи Гумилева, она содержит целый ряд содержательных нюансов, позволяющих рассматривать ее в ряду программных статей-«манифестов» Гумилева (см. №№ 24, 56 наст. тома и комментарии к ним).

В самом «общем» плане это выражается, во-первых, в том, что, продолжая заявленный в финале «Жизни стиха» тезис о символизме, который «явился следствием зрелости человеческого духа, провозгласившего, что мир есть наше представление» (см. стр. 318-319 № 24 наст. тома и комментарии к ним), Гумилев утверждает в статье в качестве «главного русла» «русского символизма» (стр. 92) ту его версию, которая представлена творчеством В.Я. Брюсова и К.Д. Бальмонта (именно их творчество оказывается в центре внимания автора статьи), вынося, таким образом,

эстетические программы их противников за границы собственно «символистского» творчества. Это, — если учитывать «итоговый» характер статьи, выражающей мнение не только Гумилева, но и редакции «Аполлона», — «ставит точку» в главной историко-литературной коллизии, связанной со становлением и деятельностью «Весов» как крупнейшего органа русского символизма: утверждении Брюсовым и его «группой» «индивидуалистического канона символизма» и защиты этого «канона» от всевозможных посягательств как «внешних» (реалисты и неореалисты), так и, главное, «внутренних» (младосимволисты) противников. «Вопрос об индивидуализме был <...> основным для Брюсова, В.Иванова и А.Белого и определил оттенки их идейных отношений в 1904—1905 гг., а также — их разногласия в будущем. «Именно вопрос об индивидуализме, — писал Брюсов в статье «Торжество победителей», — и был той точкой, с которой началось расхождение между членами прежде «единой» школы» ([Весы]. 1907. № 9. С. 56)» (Брюсов и «Весы». С. 169). «К середине 1907 г. стан символистов уже подразделялся на два лагеря, получившие условное обозначение по названиям двух российских столиц: Москву, объединявшую традиционалистов, «консерваторов», и Петербург — прибежище «реформаторов» . В противовес «мистико-анархическим» и иным «обновленческим» веяниям, Брюсов стремился защищать в «Весах» те изначальные символические эстетические установки, которые он не считал исчерпанными или устаревшими; попытки «преодоления» индивидуалистических канонов он находил поспешными, легкомысленными и теоретически несостоятельными» (Эллис в «Весах» / Предисловие, публикация и комментарии А.В.Лаврова // Писатели символистского круга. С. 288). Солидаризуясь с Брюсовым в этом понимании символизма, Гумилев тем самым дезавуирует все попытки младосимволистов — своих главных противников в недалеком «акмеистическом» будущем — выдать свои эстетические концепции за «истинный» или «обновленный» символизм: «преодолеть индивидуализм» оставаясь при этом символистом — нельзя.

Во-вторых, в статье недвусмысленно заявляется об исчерпанности («угасании») символизма в настоящий момент развития отечественного литературного процесса: «Появились новые задачи, особые у каждого мастера, и их произведения назывались символическими только за неимением более подходящего названия» (стр. 26-28). (Тем самым, как отмечает Д. Мицкевич в более общем контексте «кризиса символизма», статья Гумилева отчетливо намекала на то, что дебаты по поводу символизма потеряли свою актуальность (Mickiewicz Denis. Apollo and Modernist Poetics // Russian Literature Triquarterly. №1. 1971. P. 240)). В итоге получается картина (хотя и «завуалированная») вполне согласующаяся с той, которая уже без «обиняков» будет нарисована Гумилевым тремя годами спустя в акмеистическом манифесте: «русский символизм» (в его «весовско-брюсовском» варианте, объявленном единственно верным) оказывается в роли искомого «мавра», который, сделав свое дело «бойца за культурные ценности» (см. стр. 309-310 № 24 наст. тома), может с почетом «уйти на покой», пытающиеся «продолжить» символистскую традицию литераторы оказываются в положении самозванцев (или еще хуже, «некрофилов»,

гальванизирующих труп — «гиен, следующих за львом» — см. стр. 6-7 № 56 наст. тома), а подлинными «наследниками символизма» станут те, кто, признавая заслуги покойного («слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом» — см. стр. 15-16 № 56 наст. тома), «откажутся» от индивидуализма «не на бумаге, но всем своим существом» (см. стр. 320-321 № 24 наст. тома). Название для этих последних в момент написания статьи, действительно, не было найдено. Это название — *акмеисты* — появится двумя годами позже.

Стр. 1-7. — Ни журнал «Мир Искусства», издаваемый в 1899—1904 гг. С.П. Дягилевым, ни даже журнал «Новый Путь», издаваемый супругами Мережковскими в 1903—1904 гг., не были «литературно-художественными» журналами в том смысле, в каком об этом можно говорить в отношении «Весов»; символизм (и «символическая поэзия» в частности) интересовали эти журналы лишь в его касательстве проблем современного изобразительного искусства (в первом случае) и проблем общественно-религиозных (во втором). Стр. 1. — Беллетристический отдел появился в декабрьском номере «Весов» за 1905 г., который открылся подборкой стихов Бальмонта; до этого «Весы» существовали как журнал чисто критический: здесь публиковались общие статьи по вопросам искусства и помещалась хроника литературной и художественной жизни России и Запада. В этот период «Весы» следовали установке «на объединение символизма»; введение беллетристического отдела совпало с процессом отхода от первоначального принципа «единства»: «Размежевание «Весов» с другими символистскими изданиями происходит во второй период, открывающийся пятым номером за 1906 г. и теряет свою остроту к концу 1908 г. Деятельность «Весов» в эти годы отражает общий процесс дифференциации русского символизма» (Брюсов и «Весы». С. 282). Стр. 4. — Говоря о Николае Максимовиче Минском (Н.М. Виленкин, 1855—1937) как о «сомнительной поэтической величине» с точки зрения «индивидуалистического символизма» (эмблемами которого являются противопоставленные Минскому имена Брюсова и Бальмонта), Гумилев имеет в виду достаточно длительный и плодотворный период поэтической деятельности Минского в качестве «гражданского поэта». Переворот в его взглядах случился в 90-е годы XIX в., когда Минский, в отличие от прочих русских символистов «первой волны», был уже «поэтом с именем». Приход Минского к символизму связан с возникновением его религиозно-философской системы «мэонизма», которую он излагал на страницах журнала «Мир Искусств» в 1901—1903 гг. (см.: РП IV. С. 81). Но и в качестве «символиста» Минский не переставал быть фигурой чрезвычайно общественно-активной — вершиной его усилий в этом направлении стало издание газеты «Новая жизнь» (1905), на страницах которой он пытался объединить «мэонистическую проповедь» с... социал-демократической доктриной большевиков (одним из авторов газеты был В.И. Ленин). В декабре 1905 года газета была запрещена, Минский арестован, вышел из тюрьмы под залог и уехал за границу. Личное знакомство Гумилева с Минским состоялось лишь в 1914 г., о чем Минский написал в мемуарном очерке, особо отметив горячие споры с Гумилевым об акмеизме и символизме (см.: Минский

Н.М. «Огненный столп» // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С.169-170). Стр. 4-5. — Об А.С. Рославлеве и К.М. Фофанове см. комментарии к №№ 26, 23 наст. тома Стр. 5-7. — И.А. Бунин издал в книгоиздательстве «Скорпион» (1899—1916) книгу стихов «Листопад» (1901); об отношении Гумилева к поэзии Бунина см. № 29 наст. тома и комментарии к нему. Альманахи «Северные цветы» (см. комментарии к № 36 наст. тома), которые «Скорпион» издавал в 1901—1905 гг. (вышло четыре выпуска) были «общими» сборниками «новой» русской литературы, не предполагавшими какой-либо «внутрипартийной» дифференциации авторов. Стр. 24-26. — Имеется в виду полемика вокруг понятия «символизм», разгоревшаяся после прихода в литературу т.н. «младосимволистов» — Вяч.И. Иванова, Блока, Белого — считавших символизм не «литературным течением», а религиозно-мистическим «действом», «теургией» (см.: Литературно-эстетические течение в России конца XIX — начала XX в. М., 1975. С. 171-251). Стр. 30-42. — О К.Д.Ба льмонте см. №№ 10, 36, 39, 47, 72 наст. тома и комментарии к ним. Бальмонт (вместе с С.А.Поляковым и Ю.К.Балтрушайтисом) стоял у истоков «Весов» — именно он познакомил Полякова с Брюсовым (см.: Брюсов и «Весы». С. 258). Индивидуализм лежал в основе его художественного мировоззрения, так что, с точки зрения Гумилева, именно его поэзия оказывается наиболее «чистым» воплощением «русского символизма» в его «главном русле»: его «угасание» являлось и «угасанием Бальмонта» Стр. 35-36. — «Безглагольность» — название ст-ния Бальмонта, «лелейный» — из ст-ния «Гимн огню» («Много колец для пальцев лелейных»). Стр. 43 –51. – О В.Я. Брюсове см. №№ 6, 17, 24, 36, 39, 40, 46, 55, 63, 65 наст. тома и комментарии к ним. «Свою неутомимую критику враждебных им течений весовцы действительно воспринимали и неизменно подавали как борьбу с «одичалостью», «отсталостью», «бескультурьем». И Брюсов и вся его группа рассматривала символизм как явление общекультурного порядка, как основную форму, в которую облеклась культура в современном мире. <...> Воспринимая культуру как явление универсальное, мировое, «Весы» не ограничивали себя одной лишь современностью, не замыкались в пределах России, но стремились охватить самые разнообразные области духовной жизни многих стран. Эта ориентация на «мировую» (а фактически на западноевропейскую) культуру, характерная для журнала на всех этапах его существования и во многом определившая его лицо, связана в первую очередь с именем Брюсова» (Брюсов и «Весы». С. 295). Стр. 46. — «И остался Иаков один. И боролся Некто с ним до появления зари; и увидев, что не одолевает его, коснулся состава бедра его и повредил состав бедра у Иакова, когда он боролся с Ним. И сказал ему: отпусти Меня, ибо взошла заря. Иаков сказал: не отпущу Тебя, пока не благословишь меня. И сказал: как имя тебе? Он сказал: Иаков. И сказал: отныне имя тебе будет не Иаков, Израиль, ибо ты боролся с Богом, и человеков одолевать будешь» (Быт. 32. 24-28). Стр. 47. — Ассонансы — неточная рифма, обычно — рифмовка только гласных в рифмуемых звукосочетаниях; о гипердактилических рифмах см. комментарии к стр. 19-20 № 16 наст. тома. Стр. 49-51. — Движение русского символизма к «современной» тематике (и проблематике) —

12 Гумилев Н С ПСС В 10 т Т 7

один из устойчивых мотивов брюсовских выступлений в «Весах» в 1904—1905 гг. «Еще в конце 1904 г. в рецензии на «Книгу сказок» Ф. Сологуба Брюсов писал: «Мы, «декаденты», деятели «нового искусства» все как-то оторваны от повседневной действительности, от того, что любят называть реальной правдой жизни» (1904. № 11. С. 50). Эту же мысль Брюсов еще более резко повторяет в рецензии на книгу Н. Вашкевича «Дионисово действо»: «Отчужденность искусства от народа, его замкнутость в кругу меньшинства всегда была и остается проклятьем нашего века, тяготеющим над современными поэтами» (1905. № 9. С. 93).» (Валерий Брюсов. М., 1988. С. 279 (Лит. наследство. Т. 85). Ст-ние «К кому-то» было опубликовано в № 10 «Весов» за 1908 г. Анри Фарман (Farman,1874 — 1958) — один из первых французских авиаторов, конструктор и летчик; братья Уильбур (1867—1912) и Орвиль (1871—1948) Райт (Wrigt) — американские авиоконструкторы, создавшие первый в истории самолет и испытавшие его (1903). Брюсов лично присутствовал на одном из первых демонстративных полетов в Жювизи под Парижем в 1906 г., что и послужило поводом для создания этого ст-ния. «...Характерно, что из русских поэтов один только Брюсов ощутил одоление воздуха как свою, как личную победу, как приобщение к общечеловеческой славе» — писал К.И. Чуковский (Речь. 8 мая 1911; см.: Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1973. Т. 1. С. 651). Стр. 52 — о Вячеславе Ивановиче Иванове см. №№ 24, 32, 33, 43, 57, 60, 65 наст. тома и комментарии к ним. Называя Иванова в числе трех «руководителей-революционеров» «Весов», Гумилев, в то же время дает ему характеристику, разительно отличную от характеристик Бальмонта и Брюсова — предельно краткую и... парадоксальную. Это, в общем, соответствует той роли, которую Иванов играл в истории «Весов» (если смотреть на нее с брюсовско-гумилевской точки зрения). Иванов также печатался в «Весах» с момента их основания, однако даже в первые годы его участие приобретало специфический характер: «...Центральные идеи Вяч.И. Иванова, изложенные и развитые им в 1904—1905 гг. на страницах «Весов», содержали <...> скрытую полемику с Брюсовым <...> Однако эти принципиальные разногласия в 1904—1905 гг. не превращались в идейные столкновения. В совмещении статей В.Иванова с высказываниями Брюсова и близких ему авторов и выражалась, в сущности, установка «Весов» на объединение символизма, которое за первые два с лишним года, осуществлялася редакцией более или менее последовательно. <...> Последовательно развивая идеи, изложенные в своих более ранних статьях, Иванов [в 1906 году]выступил с прямым осуждение того, в чем он видел индивидуалистическое начало символизма. Эстетике, основанной на принципах крайнего индивидуализма и субъективизма («идеалистический символизм», «иллюзионизм»), В. Иванов противопоставлял утопическую концепцию религиозного «соборного» искусства («реалистический символизм», «реареализм»), которое, согласно убеждениям Иванова, может превратиться во всенародное творчество. <...> Столкновение приобрело настолько резкий характер, что сотрудничество В. Иванова, столь активное в 1904—1905 гг., почти прекратилось на два года. В.Иванов был, бесспорно, наиболее серьезной и, пожалуй, наиболее «виновной» фигурой среди противников

«Весов» в 1906—1908 гг. Однако высокий авторитет В. Иванова, его дипломатически осторожное и мягкое поведение предохраняли его во многих случаях от беспощадных выпадов, которые «Весы» делали в те годы против «петербуржцев». Даже в самых ожесточенных своих выпадах «Весы» сохраняли по отношению в В.Иванову уважение, видя в нем, по выражению А.Белого, «почтенного, но как-то растерявшегося» мэтра ([Весы]. 1907. № 6. С. 66)» (Брюсов и «Весы». С. 268, 284-285). Стр. 54. — О М.А.Кузмине см. №№ 5, 22, 24, 28, 36, 44, 48, 54 наст. тома и комментарии к ним. «...Кузмин со временем очень приблизился к кругу «Скорпиона». Он регулярно выступал в журнале со своими стихами и рассказами <...> В одном из писем к Брюсову Кузмин признавался, что считает « Весы» своей «родиной»» (Брюсов и «Весы». С. 283). Стр. 56. — Об Андрее Белом см. № № 14, 33 наст. тома и комментарии к ним. Роль Андрея Белого как «мэтра» «Весов» очевидно преуменьшена Гумилевым — точно так, как и роль Вяч.И. Иванова. «Если в 1906—1907 гг. Белый руководствовался в первую очередь групповыми интересами, то теперь, когда [в 1908 г.] фракционная борьба ослабла, он начал проводить свою собственную линию, которая уже резко отличалась от прежней линии «Весов», связанной главным образом с именем Брюсова (точнее, с его ориентацией на автономное искусство и западноевропейский модернизм. В некоторых отношениях Белый приблизился теперь к позиции В. Иванова. <...> В Весах наблюдается сдвиг в соотношении двух главных линий русского символизма: линии Брюсова — с одной стороны, и «младших символистов» — последователей и продолжателей Вл.Соловьева — с другой. Если в первый, «синтетический» период развития «Весов» «брюсовская» линия сосуществовала с линией Вяч.Иванова, а в 1906—1908 гг. господствовала, подавляя несходное с нею, то в 1909 г. она значительно отступает, тогда как на первый план отчетливо выдвигается линия Белого и Эллиса с преобладанием мистического уклона» (Брюсов и «Весы». С. 308, 310). Стр. 59-60. — Зинаида Николаевна Гиппиус (1869—1945), в отличие от других представителей «группы Мережковских», была очень заметным автором «Весов» (см.: Брюсов и «Весы» С. 289- 293). Предельно лаконичные отзывы Гумилева о ее творчестве (см. стр. 54-56 № 23 и 14-18 № 36 наст. тома), равно как и отсутствие в его критике даже упоминания о Д.С.Мережковском — следствие нелепого личного конфликта, происшедшего во время визита Гумилева к Мережковским в Париже 7 января (н. ст.) 1907 г. (см. комментарии к № 14 наст. тома). Стр. 60-62. — Это заключение Гумилева не требует оговорок только по отношению к Ф. Сологубу (см. о нем №№ 9, 27, 28, 55, 72 наст. тома и комментарии к ним). Положение А.А. Блока — сторонника Вяч.И. Иванова в полемике о «соборном» символизме и ведущего автора оппозиционного «Весам» журнала «Золотое Руно» по отношению к журналу было сложным: «подвергаясь критике «Весов» , и порой очень резкой и несправедливой, он все же время от времени выступал на страницах журнала со своими литературными произведениями. В 1907 г. в «Весах» была напечатана его драма «Незнакомка»; кроме того в течение 1906—1909 гг. Блок несколько раз публиковал в органе «Скорпиона» отдельные стихотворения и стихотворные циклы,

в том числе такие существенные, как «Осенняя любовь», «Снежная дева «, «Заклятие огнем и мраком и пляской метелей « (в общей сложности — 24 стихотворения) . Как и В. Иванов, Блок дорожил «Весами» и старался избежать разрыва с ними» ((Брюсов и «Весы». С. 285-286). О А.А. Блоке см. №№ 33, 39, 44, 73 наст. тома и комментарии к ним. Стр. 63-67. — О С.М.Соловьеве см. № № 27, 33 наст. тома и комментарии к ним. Стр. 63, 68-73. — О Б.А.Садовском см. №№ 19, 33, 36 наст. тома и комментарии к ним. О своей работе в «Весах» Б.А.Садовской оставил пространные воспоминания , которые подытожил так: «Лично для меня «Весы» явились превосходной школой, довоспитавшей литературные мои задатки и давшей им нормальное развитие. Но внутренне «Весам» я был чужд по двум причинам. Во-первых, я, по-совести, никак не могу считать себя символистом: я — классик пушкинской школы, затесавшийся случайно в декадентскую компанию. Во-вторых, я всегда сознавал себя лишним в этой среде коренных, природных москвичей» (Садовской Б.А. «Весы» (Воспоминания сотрудника) // Минувшее: Исторический альманах. М-СПб., 1993. С. 37). Стр. 63, 74-80. — Гофман Виктор (Виктор-Балтазар-Эмиль) Викторович (1884—1911) — поэт, прозаик, критик, переводчик. Происходил из «московских немцев» (отец — мебельный фабрикант). В круг литераторов «Скорпиона» вошел еще будучи учеником 3-ей московской классической гимназии, заслужив от Брюсова шутливый титул «ликтора» (почетного стража при консулах в Древнем Риме), и затем, в студенческие годы (1903—1908) активно участвовал в литературной жизни Москвы, издав в 1905 г. стихотворный сборник «Книга вступлений. Лирика 1902-1904». Окончив юридический факультет Московского университета, Гофман предпочел карьере юриста — карьеру профессионального литератора (в 1910 г. в Петербурге вышла вторая книга его стихов «Искус») и журналиста, однако полностью реализовать себя на этом поприще ему не удалось: болезнь, разрыв с семьей и сложные любовные коллизии способствовали развитию глубокой депресии. 13 августа (н. ст.) 1911 г. он покончил с собой в Париже, куда приехал в надежде начать «новую жизнь». На смерть Гофмана Гумилев написал некролог в «Аполлоне» (см. № 35 и комментарии к нему).

В «Весах» Гофман регулярно печатался в 1906-1909 гг. (в 1904-1905 гг. он был в ссоре с Брюсовым по «романтическим» причинам); помимо стихов он публиковал в журнале заметки и рецензии. Стр. 74-75. — «...Первым своим выступлением перед символистской читательской аудиторией Гофман заявил, что он — всего лишь верный адепт и ученик уже определившихся к тому времени «мэтров» поэтической школы — Бальмонта и Брюсова. В подборке начинающего автора «Три стихотворения», напечатанной в 1903 г. в альманахе «Северные цветы», два стихотворения посвящены этим «мэтрам» и представляют собой образцы откровенно панегирического творчества; преклонение свое перед обоими поэтами Гофман заключает в величальные риторические формулы — настолько схожие между собой, что оба послания допустимо воспринимать как единый параллельный текст, своего рода амебейную композицию:

К Бальмонту

Блеснувши сказочным убором
Своих пленительных стихов,
Летишь ты вольным метеором
В мир несменяющихся снов!
<. . . . .>
Певучей негой их лелеем,
Я в чутком сердце их таю —
И перед вольным чародеем
Склоняю голову свою!

Валерию Брюсову

Могучий, властный, величавый,
Еще непонятый мудрец,
Тебе в веках нетленной славы
Готов сверкающий венец...
<. . . . .>
Твои предчувствия и думы,
Постигнув, в сердце я таю,
И пред тобой, мудрец угрюмый,
Склоняю голову свою!»

(Лавров А.В. Виктор Гофман: между Москвой и Петербургом // Писатели символистского круга. С. 195). Стр. 77-79. — Как иллюстрацию слов Гумилева можно привести самое известное в то время ст-ние В.В. Гофмана «Летний бал»:

Был тихий вечер, вечер бала,
Был летний бал меж темных лип,
Там, где река образовала
Свой самый выпуклый изгиб,

Где наклонившиеся ивы
К ней тесно подступили вплоть,
Где показалось нам — красиво
Так много флагов приколоть.

Был тихий вальс, был вальс певучий,
И много лиц, и много встреч,
Округло-нежны были тучи
Как очертанья женских плеч.

Река казалась изваяньем
Иль отражением небес,
Едва живым воспоминаньем
Его ликующих чудес.

Был алый блеск на склонах тучи,
Переходящий в золотой,
Был вальс, призывный и певучий,
Светло овеянный мечтой.

Был тихий вальс меж лип старинных
И много встреч, и много лиц,
И близость чьих-то длинных, длинных
Красиво загнутых ресниц.

Стр. 81-83. — О Ю.Н. Верховском см. №№ 12, 29, 33 наст. тома и комментарии к ним. Стр 83-84. — Одинокий — псевдоним А.И.Тинякова (см. № 50 наст. тома и комментарии к нему). Стр. 86-88. — О роли «легенды Анненского» в гумилевских статьях «предакмеистического периода» см. комментарии к №№ 15, 21, 24, 26 наст. тома. Стр. 88-89. — О П.П.Потемкине см. №№ 20, 41 и комментарии к ним. Стр. 90. — Об Эллисе см. №№ 11, 21, 30, 33 наст. тома и комментарии к ним. Став в последние месяцы существования «Весов» ведущим критиком, Эллис погрузил журнал в атмосферу перманентного скандала, развернув нечто «крестового похода» на противников символизма, каковыми он (еще в 1907 г.) полагал едва ли не всех современных ему литераторов: «Против строгого искусства в настоящее время стоят:

— мережковцы (чистые)
— нео-христиане — политики («Братство борьбы»)
— нео-реалисты («кораблисты», «зористы»)
— теократы с левым устремлен <ием> и не без эстетизма
— хулиганы-реалисты («Знание»)
— полу-декаденты («Шиповник»)
— мистич<еские> анархисты (+ чулкисты в тесном смысле)
— педерасты («Белые ночи», «Оры»), *не без Кузмина*
— газетчики в модерном стиле (в будущем их число будет огромно)
— перевальцы (революционеры-декаденты).

Провинция тоже двинулась» (письмо Эллиса к Брюсову, июнь-июль 1907 // Писатели символистского круга. С. 304. Курсив Эллиса — Ред.). Деятельность Эллиса считали одной из главных причин того, что продолжение издания «Весов» стало невозможным, многие из сотрудников журнала. «Лев Львович Кобылинский-Эллис — был милейший и добрейший человек. Всегда веселый, остроумный и общительный, жил он, как птичка на ветке, благородный бессребренник, рыцарь-идеалист. Но всякое дело, предпринятое с участием Эллиса, неизбежно обрекается на гибель. Вечно переполненный чужими мыслями, он пуст, этот легкомысленный мыслитель» (Садовской Б.А. «Весы» (воспоминания сотрудника) // Минувшее. Исторический альманах. М-СПб., 1993. С. 32).

29. Аполлон. 1910. № 10.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- ДП -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Изб (Вече); Лекманов.

Дат.: сентябрь 1910 — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

Отношение к поэзии Ивана Алексеевича Бунина (1870—1953) в кругу Гумилева иллюстрирует следующий фрагмент из воспоминаний И.В.Одоевцевой: «Мне еще там, на берегах Невы, внушали презрение к стихам Бунина. Я робко призналась, что мне очень нравилось стихотворение Бунина «Ночь печальна, как мечты мои», положенное — не помню кем — на музыку. Его пела моя мать. Гумилев издевательски

заметил: «А вот я так плакал навзрыд, когда моя мать мне пела: «У кота-воркота была мачеха лиха»» (Одоевцева II. С. 250). Там же приводится свидетельство Г.В. Иванова, что «Гумилев и все аполлоновцы возмущались, когда такая высококвалифицированная типография как «Голике» отпечатала его [Бунина] «Листопад»». Это свидетельство подтверждается гумилевским пассажем из «Поэзии в «Весах»», где публикация «Листопада» упоминается, как один из «грехов» «Скорпиона» (см. стр. 6 № 28 и комментарий к ней). Следует добавить, что и Бунин крайне негативно относился к модернизму в русской поэзии, не делая особых различий в его направлениях: «Что только не проделывали мы за последние годы с нашей литературой <...> каким богам не поклонялись?.. Мы пережили и декаданс, и символизм, и натурализм, и порнографию, и богоборчество, и мифотворчество, и какой-то мистический анархизм, и Диониса, и Аполлона, и «полеты в вечность», и садизм, и приятие мира, и неприятие мира... Это ли не Вальпургиева ночь!» (Бунин И.А. Собрание сочинений. М., 1967. Т.9. С. 529). В своей книге «Воспоминания» (Париж, 1950) Бунин шокировал эмигрантскую аудиторию грубо-оскорбительными характеристиками таких деятелей «серебряного века» как Блок и Андрей Белый. Гумилев в числе адресатов бунинских инвектив отсутствует.

Поводом для рецензии Гумилева стал «дополнительный» к вышедшему в 1902-1909 гг. в издательстве «Знание» бунинскому пятитомнику шестой том «Стихотворений и рассказов. 1907-1909» (СПб.: Общая польза, 1910).

Стр. 1. — Ср. знаменательное изречение Брюсова, в (неподписанном) предисловии к первому выпуску «Русских символистов» (М., 1894): «Цель символизма — рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение»

Биография Сидорова Юрия Ананьевича (1887—1909) приложена к рецензируемому Гумилевым тому: «Юрий Ананьевич Сидоров родился в Петербурге 13 ноября 1887 года. Тринадцати лет поступил он в третий класс борисоглебской гимназии, из восьмого класса которой перевелся в город Калугу, где и закончил успешно свое среднее образование. Осенью 1906 года он был принят в Московский университет, на философское отделение историко-филологического факультета. 21 января 1909 года Юрий Сидоров умер».

Стр. 37-40. — «Ю.А.Сидоров был замечательный человек. Когда я думаю о почившем, мне становится ясным одно: замечательный человек не то, что замечательный писатель; замечательных людей в том смысле, в каком был покойный, менее, чем писателей; эти люди нужнее многих прекрасных книг, многих мудреных трактатов. <...> Юрий Ананьевич говорил много и жарко; слова его всегда были замечательны; он были гибки и тонки, светясь проницательностью, умом, и всегда невзначай поражая эрудицией; но вовсе не умные речи вели нас к покойному. Он всегда говорил не о том, чем он был; за словами его вставала непередаваемая красота его молчаливой души, которая сказывалась в жесте и в ритме, с которыми он подходил к людям» (Андрей Белый. Дорогой памяти Ю.А.Сидорова. С. 9-11)). «Призраки

Византии и Египта, неизменно владея его мечтами, уже не насыщали, как прежде, испытующего ума; смутная потребность какого-то синтеза неясно предчувствовалась его душой. <...> Увлечение идеями Мережковского достигло в нем <...> наибольших пределов» (Борис Садовской. Памяти друга. С. 14)). «Он любил Византию и творения отцов Восточной церкви. Сам читал на клиросе и называл себя «анагностом»; он любил французский XVIII век, еще более Вальтер Скотта и Гейнсборо; некоторые стихи его отравлены ядом Бердслея и Сомова» (Сергей Соловьев. Юрий Сидоров. С. 16-17). Стр. 42. –

Олеография

Верхом вдоль маленькой плотины,
Спустив поводья, едет лорд:
Фрак красный, белые лосины
И краги черные ботфорт.

А рядом в синей амазонке
Милэди следует, склонив
Свой стан, затянутый и тонкий.
Кругом ряды зеленых ив.

Там вдалеке за темным парком
Сверкает замок белизной,
И в блеске пурпурном и ярком
Уходит осень на покой.

Все светом розовым залито;
Безмолвно погасает день,
И звякнет лишь порой копыто
О подвернувшийся кремень.

Стр. 45. — Имеются в виду ст-ния «Идиллия» и «Сентиментальный сон» («Цветет, разливает куртина / Фиалок лиловый огонь.../ Ах! Узкая ваша ладонь / Ведь тоже цветок, о Алина!»). Стр. 48. — О В.Г.Бенедиктове см. комментарий к стр. 19 № 14 наст. тома. Вероятно, имеется в виду ст-ние Ю.А.Сидорова «Ложе»: «Гляжу, любимая, с тоскою безнадежной, / С больной тоской я на постель твою / Под нежной кисией, сквозной и белоснежной, / И горе старое лелею и таю. / Не я, другой взойдет к тебе на это ложе...» и т.д.). Стр. 50-53. — Цитируется первая строфа ст-ния «Гимн офитов». Стр. 54-55. — Учение офитов — гностической секты II—III вв. — перетолковывающее библейское сказание о грехопадении как историю победы Божественной Премудрости (Пруникос), принявшей облик Премудрого Змия, над ограниченным и злобным Демиургом-Ялдабаофом, входило в «тайную доктрину». Говоря о «скуке» оккультизма, Гумилев дистанцируется от своего юношеского «декадентства» 1906—1908 гг. (см. комментарии к № 1(VI)).

О Ю.Н. Верховском см. №№ 12, 28, 33 наст. тома и комментарии к ним.

Стр. 65-67. — Цитируется ст-ние В.А. Жуковского «Теон и Эсхин». Стр. 75-78. — Цитируется пятое ст-ние из цикла «Сновиденье» («Не могут оттого...»)

Автор пьесы «Грядущий Фауст», скрывшийся под псевдонимом «Негин», не установлен; тематика «модернизированного Фауста» в 1900-х гг. активно разрабатывалась А.В.Луначарским (статья «Русский Фауст» (1902), драма для чтения «Фауст и город» (1908—1910)).

Пьеса «Негина» состоит из двух частей — «Фауст в России» и «Фауст на чужбине». Главный герой — тридцатипятилетний (в начале пьесы) русский ученый Генрих Фауст, живущий по соседству с загородной усадьбой Марты. У Марты живет ее племянница Маргарита, которую Фауст (по наущению Мефистофеля) соблазняет в лесной сторожке, предварительно прочитав ей пространный отрывок из мальтузианского трактата: «Главнейшей нашей целью должна быть крайняя экономия в расходовании жизненных запасов земли и всего того, без чего существование наших потомков невозможно. Расхищение нефти, лесов, каменного угля и других даров природы быстро ведет человечество к ужасающей катастрофе, и если оно не опомнится теперь же, то его ждет неминуемая гибель» (С. 37). В отличие от первоисточника, соблазнив Маргариту, «русский Фауст» соединяется с ней гражданским браком и эмигрирует из России, поскольку Маргарита оказывается связана с террористической организацией. На фоне этого «гетеобразного» сюжета разворачивается сюжет мелодраматический, связанный с незаконорожденным сыном шефа полиции Швайна, революционером Виктором, который, не зная о своем происхождении, становится отцеубийцей. В пьесе также действуют владелец винокуренного завода Устроев, растратчик-самоубийца Свистяков, куртизанка и мать-одиночка Жозефина. Доминирующей темой в пьесе является не столько толстовство, сколько мальтузианство (учение о необходимости искусственного сокращения народонаселения земли): Фауст, беседуя с закоренелым мальтузианцем Устроевым о способах «сокращения населения», уточняет, что «в тонкостях таких / Не в силах были разобраться / Такие люди как Золя, / Толстой, Маркс, Спенсер... Но земля / Не может больше дожидаться...» (С. 6). Итог всему действу после кончины Фауста подводит Мефистофель:

Векам грядущим завещал
Ты замысл светлый и глубокий,
Но... путь слепцам ты освещал:
В тебе их разум недалекий
Родства с богами не признал!
Подняв грядущих дней завесу,
Привел ты в ужас тем толпу.
И предпочла она прогрессу
Ослом пробитую тропу...

Пусть! Чем глупее поступает
Дурак, бичуя сам себя,
И род ослиный свой губя,
Тем лучше: место уступает
Он расе боле развитой!
Не знает жалости природа,
И в схватке жаркой и слепой
Сметает дряхлые породы...

30. Аполлон. 1911. №№ 4, 5

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- ШЧ -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- ОС 1991; Лекманов; Москва 1988.

Дат.: апрель-май 1911 — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

Статья была написана Гумилевым после возвращения из африканского путешествия 1910—1911 гг., во время которого в отделе критики «Аполлона», естественно, «накопился материал», — отсюда и необходимость в отступлении от традиционной формы «Писем о русской поэзии»: вместо «цепочки» отдельных рецензий, связанных, как правило, заявленной в первой рецензии общей темой — обширное эссе, публиковавшееся в двух номерах журнала, в котором размышления автора о «книгах любительских, дерзающих и книгах писателей» (см. стр. 16-17) иллюстрируются отсылкой к рецензируемым изданиям.

Стр. 4. — Имеются в виду книги: Дружинин М.М. Стихи. СПб., 1909; Дружинин М.М. Стихотворения. СПб., 1909; Дружинин М.М. Стихи / Стихотворения. СПб., 1910. Модест Модестович Дружинин издал в Петербурге в 1912—1916 гг. еще четыре книги стихов. Разнообразные курьезности, встречающиеся в его книгах, вызвали много газетных откликов и пародий — часть этой библиографии автор привел в своем сборнике «Напевные грезы. Созвездие стихотворений» (1916) (см.: ПРП 1990. С. 308). Нужно отметить, что в творчестве Дружинина встречаются звукоподражательные ст-ния, предвосхищающие выступления кубофутуристов (ст-ние «Скотинец»: «Мяу! Мяу! / Гау! Гау! Гау! / Кукуре́ку! / Му! / Му! / Му!...» и т.д.), а также — близкие к русским футуристическим мотивам «Гилеи» богоборческие («Мятеж духа» («К завоеванью неземного, / К захвату власти Божества, / К ниспроверженью Царства Бога / Укажут путь мои слова»), «Моление о славе» («О, Господи! Пошли мне славу Герострата!»)) и «славянофильские» ст-ния («Призвание Варягов», «Святослав», «Андрей Боголюбский», «Не должен духом падать серб...», «Да здравствует Россия!»). В ст-нии «Я уничтожу, я создам...» он дает следующую самохарактеристику:

Я уничтожу, я создам,
Я разделю, я обращу,
Предел поставлю временам
И мир собою возвещу!

Мне повинуются ветры,
В моих руках огонь земли
Мне верно служит океан:
Я есьмь Титан!

Характеристика творчества Дружинина — явно небесталанного! — как «стоящего вне литературы» предвосхищает парадоксальные гумилевские оценки кубофутуристов, ср.: «А ведь Маяковский очень талантлив. Тем хуже для поэзии. То, что он делает — антипоэзия. Жаль, очень жаль...» (Одоевцева I. С. 46). Стр. 8-11. — Цитируется ст-ние «Мольба» («О, не скрывай груди младой желанья...»). Стр. 12. — Имеется в виду книга: Антонов К.Е. «Дали блаженные!» Мелкие стихотворения. Пг., 1910. В отличие от М. М. Дружинина, творчество Константина Ермолаевича Антонова предвосхищает эгофутуристические «поэзы»: он принадлежал к окружению К.М. Фофанова (см.: ПРП 1990. С. 308) (в книге есть «Акростих, посвященный поэту Константину Михайловичу Фофанову»), воспевал Игоря Северянина («Твой звучный стих волшебно строен, / Мое он сердце веселит; / Давным-давно он удостоен / Священным именем — пиит!») и посвящал стихи «Памяти незабвенной поэтессы М.А. Лохвицкой». Его стихи явно тяготеют к интимно-«бытовой» исповедальности, свойственной будущим поэтам «Петербургского глашатая» («Горькою долей, незнаньем и слепостью / Впал я в пороки свои, — / И ныне борюсь я с раннею старостью, / Дни доживая мои!» (ст-ние «О, дайте мне силы, выси небесные...»)). Помимо «Далей блаженных!» К.Е.Антонов издал сборник «Новые думы» (СПб., 1903) и «Цветы религии и веры» (Харбин, 1820). Стр. 13-14. — Имеется в виду ст-ние «Идолослужитель!» — яркий образчик «переходного» стиля — от Фофанова к «эгопоэзии»:

— Не тот, кто служит не умело
Любым искусственным богам,
Не тот, кто верит в свое дело,
Куря душистый фимиам...
Служитель идолов во мраке
Пустой житейской суеты,
Не тот, кто ниц склонился к раке
Святого в храме красоты.
Не тот, кто грош принес последний,
И свечку с верою купил;
И в час полунощный, вечерний,
Пред Ликом Божьим засветил.
Не тот, кто сто земных поклонов
За грех в смирении кладет,
Не тот, кто в праздник Симеонов
Икону чтить во храм идет,
А тот служитель и поклонник

Иных искусственных богов
Развратной жизни кто сторонник,
Кто плут, кто лжец, кто пустослов.
Кто лишь утробу услащает,
И мыслит мненьем о себе;
Вином поит и угощает
Людей неопытных во тьме!
Иль блудник хилый, сладострастный,
Сгубивший дом, жену, семью,
Иль тунеядец полновластный
Забывший честь давно свою!
Служитель идолов любовник,
Служитель идолов игрок,
Разврата страшного поклонник
И декадентский лжепророк!

Стр. 20-22. — Имеется в виду автор книги «Стихотворения» (СПб., 1911) барон Николай Александрович Врангель (1871 — после 1917) — полковник лейб-гвардии конного полка, адъютант великого князя Михаила Александровича. В стихотворном «Посвящении» он писал: «Но если хоть раз, моей песне внимая, / Склонитесь Вы русой головкой своей... / Тогда за одно лишь такое мгновенье / Забуду насмешек я тягостный сон...», обращаясь, по-видимому, к своей невесте Е.Ф.Гойнинген-Гюне. «Стихотворения» Н.А.Врангеля были переизданы в 1913 г. После революции он эмигрировал и покончил с собой в Риме (см.: ПРП 1990. С. 308). Стр. 23-24. — Имеется в виду автор книги «Желтые листья» (СПб., 1911) Владимир Матвеевич Гессен (1868—1920) — известный либерал-правовед, член II и III Государственной думы. Свою единственную книгу стихов он предварял посвящением: «Я собрал и напечатал давно уже написанные стихотворения, исполняя желания своего милого друга — жены. Она умерла до выхода их в свет. Ее светлой памяти, тоске по ней, жалости, в которой тонет душа моя, — посвящаю эту книгу». Как образец его поэзии можно привести ст-ние «Жизнь»:

Юноша, челн снаряжая, пускался в открытое море...
Тщетно твердят старики, приплывая из странствий далеких,
Мудрые речи про скалы и мели, и злобные бури...
Тщетно пророчат несчастья, качая седой головою...
Гордый, исполненный силы пускается юноша в море.
Старцем к желанному берегу он, наконец, приплывает;
Видит, и здесь собираются юноши смелой толпою
Вверить могучему морю бессильные, утлые челны.
Тщетно про тайные мели и скалы, и бури твердит он....
Гордой исполнены силы пускаются юноши в бурное море...

Дж Дохерти приравнивает наблюдение о «хорошем вкусе» Гессена к более ранним суждениям о Сидорове («ему не хватает ни техники, ни темперамента, ни вкуса» (№ 23 наст. тома)) и о Бальмонте («любовь к слову и интуитивное понимание его законов» (№ 10 наст. тома)), и о Цветаевой в этой же статье («здесь инстинктивно угаданы все главнейшие законы поэзии»), в подтверждение своего довода о фактическом тождестве понятий «вкусового ощущения» и «ощущения законов» (определения Мандельштама) в критическом мышлении Гумилева и его преемников. (Doherty. Pp. 152-153; см. также рассуждения Дохерти о значении «вкуса» для Гумилева-критика в комментариях к № 19 наст. тома). Стр. 40-43. — Имеется в виду, в первую очередь, творчество С.Я.Надсона (см. комментарий к стр. 129-130 № 24 наст. тома) зависимость от которого автора «Стихотворений» очевидна. Стр. 46. — Имеются в виду ст-ние «Портрету А.С.Пушкина. Фантазия» и отрывок из поэмы «Аннибал» — о предке Н.А. Врангеля Абраме Ганнибале. Стр. 47-48. — Алякринский Сергей Аркадьевич (1889—1938) — поэт. После сборника «Цепи огней», посвященного «Той, в чьих туманах заблудилась моя душа» и с эпиграфом из Блока (М., 1910; у Гумилева название приведено неточно) издал сборник «Кактусы» (М., 1912), был членом иркутского объединения «Барка поэтов» (1921), Всероссийского союза поэтов. В 1930-е гг. отошел от литературной деятельности. Репрессирован (см.: ПРП 1990. С. 309). Стр. 49-51. — Об ассонансах см. комментарий к стр. 47-48 № 28 наст. тома. В качестве примера слов Гумилева об «ассонансах и метрах» можно привести отрывок из ст-ния С.А.Алякринского «Один путь»:

<...>

А я безмолвный, безмятежный
Впиваю сны твоих ресниц
И слышу рокот волн безбрежных
И крики диких птиц.

Их страстный взлет давно не кружит
Моей покорной головы,
С тех пор как верно служит
Она лучам твоей весны.

Стр. 52. — Имеется в виду ст-ние «Хмель», в котором отмеченное Гумилевым подражание Блоку доводится до невольной пародийности:

В твоей голубой мятели
Я истомленный замру,
Пусть звуки золотой свирели
Разбудят меня поутру.

Приду к расцветшему лику
В излучных зовах дня,
Мои окрыленные вскрики
Несет твоя глубина.

<...>

Стан твой пусть возникает
Мятелью из тьмы ночной,
Никто его не узнает
С бичом суеты земной.

Стр. 71. — Имеется в виду книга: Федоров А.М. Собрание сочинений: Т.4. Мой путь. М., 1911. Федоров Александр Митрофанович (1868—1949) — прозаик, поэт, драматург, переводчик, художник, мемуарист. С 1896 г. жил в Одессе, в 1919 г. эмигрировал в Болгарию. В эмиграции преподавал в русской мужской гимназии, составил «Антологию болгарской поэзии». В своих воспоминаниях о Блоке А.М. Федоров упомянул о встрече с Гумилевым в редакции альманаха «Шиповник» (Flacâra (Бухарест). 11 августа 1922; см.: ПРП 1990. С. 309). Стр. 75-76. — Имеются в виду мотивы ст-ний «Остров Мертвых» и «Ранняя осень». Стр. 78. — Имеется в виду ст-ние «На Иматре» («Кипи, шуми, бунтуй, безумный водопад, / И громко хохочи над силой их [прибрежных скал] ничтожной! / Душе моей сродни твой бег и гул тревожный: / Не также-ль стиснута она всегда была / Недвижной пошлостью насилия и зла! / Не также-ль на простор рвалась и рокотала / И над самой сама безумно хохотала»). Стр. 79. — И.А. Бунину посвящено ст-ние «Вечерняя печаль»:

<...>

Настанет ночь. Томительный озноб
Охватит волны, звезды и пространство;
И снимет сон, как злого дня поклеп, —
С лица земли всю ложь и обезьянство.

<...>

Стр. 81-82. — Имеется в виду книга: Святополк-Мирский Д.П. Стихотворения 1906—1910. СПб., 1911. Святополк-Мирский Дмитрий Петрович, князь (1890—1939) — литературовед, литературный критик, публицист, поэт, переводчик (писал на русском, английском и французском языках). Единственный сборник стихов издал в самом начале творческого пути. В 1914 г. окончил экстерном классическое отделение историко-филологического факультета Петербургского университета, после — воевал на фронтах Первой мировой и гражданской войны, эмигрировал с белогвардейскими частями в 1920 г. В 1820-е гг. преподавал в Лондонском университете и активно участвовал в «левом» евразийском движении эмиграции, в 1931 г. вступил в Компартию Великобритании, в 1932 г. получил советское гражданство, вернулся в СССР. В 1937 был арестован и умер в лагере. Стр. 86-87. — Гумилев обыгрывает самопризнание автора в открывающем книгу ст-нии «Зачем писать? Они ведь не услышат...»):

<...>

И не для тех, кто любит звон стихов
Пишу про дни томящих ожиданий,
Хоть, может быть, напев печальных строф
Напомнит им года былых мечтаний,
Но есть у них свои гирлянды снов
И не поймут они чужих рыданий,
И будет скорбь моя для них мертва,
Затем, что им нужны одни слова.

<...>

...Мне хочется зачем-то, в стройных звуках
Вам говорить о снах души моей,
Бессмысленных и радостных порывах,
И о бессилье снов моих красивых.

Стр. 88-90. — Имеется в виду книга: Астори Е. Диссонансы. Варшава, 1911. Сведения о Е. Астори (женщины, судя по лирическому обращению — «Мой юный друг! Своей сестрою / Меня назвал ты... В добрый час!») практически отсутствуют. Последние публикации этого автора относятся к 1914 г. «Тайное сродство душ с бароном Н.А. Врангелем» выражается в столь же очевидной зависимости Е. Астори от тематики «гражданской скорби» в поэзии С.Я. Надсона:

Моя отчизна дальняя,
Прекрасная, печальная,
    Мне тяжек твой недуг!
Ты дремлешь, терпеливая,
Безмолвная, стыдливая,
    Под стоны злобных вьюг.

На мощь твою народную,
На душу благородную
    Наброшен гнет оков;
Могучая и смелая
Ты спишь, заледенелая,
    Под глыбами снегов.
(«Моя отчизна дальняя...»)

Где век счастливых сновидений?!
Отравлен ум... душа больна...
Нет прежних светлых заблуждений
И жизнь безцветна и бледна.

<...>

Для нас — нет счастья, нет свободы,
Мы не откроем тайн природы,
Не завоюем ничего;
Мы будем жить, страдать, томиться,
Мы будем умирать, родиться
С вопросом вечным: для чего?
(«Где век счастливых сновидений...»)

Стр. 91. — Имеется в виду книга: Штейн Э.И. Я. СПб., 1910. Эразм Ильич Штейн помимо этого сборника книг стихов не издавал — см.: ПРП 1990. С. 309.
Стр. 94-95 —:

Беременная! Повседневной тайной —
Какой простой! — я поражен!
И я молюсь! Молюсь необычайной
Молитвой! Как я восхищен!
(«Беременная»)

Буквы! С детских лет известные —
Эти тридцать пять значков!
Эти черточки чудесные!
А! Б! В!
(«Буквы»)

Тут сколько книг! Каких различных!
Каких великих! Сколько слов!
Смотри! И тридцать пять привычных
Простых значков...
(«Публичная библиотека»)

Чужое тело! — я по скользкой коже
Веду отточенным ножом
И вдруг — вдруг позабудусь. Да! Я тоже
Такой. Во всем! Во всем!
(«В анатомическом театре»)

Стр. 101-102. — Имеется в виду книга: Дубнова С.С. Осенняя свирель. Пг., 1911. Дубнова-Эрлих Софья Семеновна (1885—1986) «впоследствии издала книжку стихов «Мать» (Пг., 1918). В эмиграции вышли ее «Стихи разных лет» (Нью-Йорк, 1973). В 1910 г. Гумилев принял стихи С. С. Дубновой к публикации в «Аполлоне» и пригласил ее для беседы в редакцию. «Когда я вошла в просторный кабинет с лепным потолком, — вспоминала она, — навстречу поднялся высокий,

статный человек. Запомнилось мне ощущение твердости· твердость чувствовалась в рукопожатии, в почти военной выправке, в зорком, внимательном взгляде слегка косящих светлых глаз, в чуть глуховатом голосе. Почти с первых слов я ощутила себя ученицей, которой предстоит экзамен. Гумилеву явно хотелось выяснить, что представляет собой молодой, начинающий автор. Внешние данные (студентка, член «Кружка молодых») мало обо мне говорили. Моего собеседника, сразу же вошедшего в роль ментора, интересовало мое литературное прошлое. Когда на вопрос о моих любимых поэтах я назвала Фета и Тютчева, Гумилев одобрительно кивнул. Он сказал: «Это хорошая школа». Хуже обстояло дело с иноязычной литературой. Меня поставил в тупик вопрос о Теофиле Готье: пришлось признаться, что я о нем почти ничего не знаю. Гумилев нахмурился, посоветовал пополнить этот пробел в моем литературном образовании и спросил, кого я люблю из французов. Я собралась с духом и с решимостью пловца, бросающегося в пучину, назвала имя, которое не могло прийтись по вкусу моему собеседнику: я чувствовала, что не могла изменить любимцу юных лет, автору «93 года», «Отверженных», стихов о революции. Услышав имя Виктора Гюго, Гумилев в горьком раздумье забарабанил пальцами по столу: мои литературные вкусы показались ему подозрительными. Мы заговорили об акмеизме, и мой собеседник принялся ясно и уверенно излагать программу нового поэтического мировоззрения. Беседу прервал угрюмый сторож, появившийся со связкой ключей и заявивший, что должен запереть квартиру. Гумилев предложил продолжить нашу беседу в находящемся неподалеку ресторане. Я была удивлена, когда он ввел меня не в общий зал, а в отдельный кабинет, и сразу почувствовала, как изменился тон разговора. Приглушенный свет лампы под темно-красным абажуром, вино в бокалах,— Гумилев часто подливал мне и себе, но я отпивала понемногу, он создавал казавшуюся мне натянутой и несколько тяжелую атмосферу интимности. Понизив голос, Гумилев заговорил о себе, рассказал, что у него есть невеста в Царском Селе, и уже шьют белое подвенечное платье, потом спросил, читала ли я недавно напечатанное стихотворение Брюсова — смелый поэтический манифест. Я знала эти чеканные стихи, они говорили о том, что «все в жизни лишь средство для вечно певучих стихов» и что душевные переживания ценны для поэта не сами по себе, а как материал для творчества. Для Гумилева эти слова были символом веры; повторяя их, он разгорячился, на лбу выступили красные пятна, он рассказал мне, что недавно, мучаясь потребностью писать, он прижал к ладони зажженную папиросу и заставил себя терпеть боль, а потом сел к столу и написал стихи. Поэтическое творчество требует преодоления. Поэтому девушка, которая хочет стать поэтом, должна научиться преодолевать девичью стыдливость» (Время и мы. 1987, № 98. С. 181-182; упоминание «акмеизма» является анахронизмом — термин возник полтора-два года спустя; ст-ние В.Я. Брюсова «Поэту» цитируется неточно)» (ПРП 1990. С. 309-310).
Как образец «неплохой копии» блоковского «оригинала» можно привести ст-ние «Прохожему»:

Когда нисходит вечер синий
В седую пыль и гул столиц,
И зелень у оград невинней,
И тоньше очертанья лиц, —

И ты потерян в тусклом гуле
Людской толпы, не друг, не враг,
Влачишь по плитам сизых улиц
Бесцельный и неспешный шаг, —

Помедли в дымке сонных блестков,
Пока не зажжены огни,
И женщинам у перекрестков
В глаза вечерние взгляни.
<...>

Стр. 110. — Александр Николаевич Емельянов-Коханский (1871-1936) — поэт, переводчик Ницше и автор многочисленных полупорнографических рассказов и повестей, — скандально «прославился» после выхода в 1895 г. сборника стихов «Обнаженные нервы», посвященного «Мне и египетской царице Клеопатре» (позже он разъяснял, что имел в виду египетскую богиню Мна) и открывавшегося вынесенными на обложку стихами «Я декадент! Во мне струится сила...». Емельянова-Коханского, наряду с Брюсовым и А.М.Добролюбовым считали «первым русским декадентом», хотя сам Брюсов, знавший Емельянова-Коханского в годы «бури и натиска» символизма, всегда отделял его от «новой школы» как фальсификатора (см.: РП II. С. 231-232). Стр. 113-114. — Ср. в знаменитом «манифесте» В.Я. Брюсова в первом номере «Весов» (1904): «Искусство только там, где дерзновение за грань, где порывание за пределы познаваемого» (Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1975. Т.6. С. 92). Стр. 125-126. — Имеется в виду книга: Игорь-Северянин. Предгрозье. 3-я тетрадь 3-его тома стихов. Брошюра 29-я. СПб., 1910. Г. В. Иванов писал по поводу этой рецензии А. Д. Скалдину 29 августа 1911 г.: «Право, мне кажется, И<горь> С<еверянин> поэт, и настоящий поэт, а не версификатор только. Поносящие его в газетах — слепы, а Гумилев похвалить не смел, а бранить не хотел и написал нечто...» (ЦГАЛИ; цит. по ПРП 1990. С. 311). Тем не менее «нечто» Гумилева было одним из первых «серьезных» откликов — если не «положительных», то по крайней мере «позитивных» — в периодике «серебряного века» на творчество Игоря Северянина (Лотарева Игоря Васильевича, 1887—1941 — см. №№ 55, 63 наст. тома и комментарии к ним). Гумилева поддержал Брюсов, писавший ему 20 июня 1911 г.: «Читал Ваше письмо о поэзии и в большинстве с Вашими отзывами согласен. Игорь Северянин действительно интересен» (ЛН. С. 504). Стр. 131. — Цитируется ст-ние «Секстина. (Увертюра)». Стр. 134-135. — Дж. Дохерти отмечает, что «одна из главных пунктов антисимволистских позиций акмеистов заключается в реакции против того, что стало предсказуемым в

поэзии — т.е. в осознании, что определенные формы, тропы, слова и образы стали условными за счет частого повторения, и лишились поэтической значимости. Однако, эстетическое преимущество «неожиданности» состояло не столько в новизне, сколько в использовании уже доступного непредвиденным образом, обновлении прошлого. <...> «Неожиданное» все-таки не всегда отчетливо разграничивается от «нового» (ср. «Круг его идей остро нов и блещет неожиданностями»), и это понятие приобретает поэтому некоторую двусмысленность в акмеистическом дискурсе» (Doherty. Pp. 150-161). Стр. 149-152. — Имеется в виду книга: Кашинцев Ф. Н. Боли сердца. СПб., 1911. Федор Несторович Кашинцев (ум. в 1929 г. в Москве) выступает в ней со своеобразной самохарактеристикой (ст-ние «Людям в коридорах»):

Я — вне обычности понятий:
Люблю я розовый рассвет,
И холод купленных объятий,
И жгучих ласк остывший след.

Люблю исканий я тревогу
И замиранье сердца в них,
Люблю я лгать в молитвах Богу
И слышать ложь в словах своих.

Люблю я смех, как льются слезы,
Люблю я робкие мольбы,
Люблю бессильные угрозы
И вожделения судьбы.

В 1924 г. в Константинополе он издал книгу стихов «Дерзокоран», открывающуюся заявлением:

Об этой книге будут громко
На всех планетах говорить:
Ей суждено так взрывно-ломко
Умы вселенной одарить.

На этом издании были обозначены как вышедшие его сборники «Адефагия Духа», «Солнечная поэма», «Наука дерзких», «Дерземы Взлетов и Падений». Отмеченные Гумилевым «ужимки Прометея» являются в ст-нии «Любовь отчаяния»:

<...>
Смешно? Забудь, что я калека!
Ведь я не в рубище рожден...
Я проклял счастье человека
И был зато им пригвожден

К скале, под знойными ветрами,
Над черной пропастью земли,
В глухом ущелье, меж горами,
Где ночи черные ползли.

<...>
Но мысль... О, образ Прометея!
О, бог-страдалец, ты был вор!
А я? — Я, немощно мертвея,
Твоих цепей влачил позор.
<...>

Стр. 159-160. — Имеются в виду книги: Ладо-Святогорский Ф. Песни о светлой стране. СПб., 1911; Клычков С.А. Песни. Печаль-Радость. — Лада — Бова. СПб., 1911; Гофман М.Л. Гимны и оды. СПб., 1911. Стр. 166. — Ф. Ладо-Святогорский — псевдоним Федора Александровича Смородского (1883-?) (см.: ПРП 1990. С. 311). Книга его стихов — попытка создания — вслед за Сологубом с его «Звездой Маир» (см. комментарий к стр. 25-26 № 9 наст. тома) — «неомифологии» «райской страны»:

Людским бессмыслием измучен,
Людскою злобою пронзен,
Плыву вдоль всех Речных Излучин
В Страну Ласкающих Времен.

Одна из Рек Судьбы Всемирной,
Моя Река всегда течет
От бездны низкой и кумирной
В Долину Необманных Вод.

И я плыву по ней к Иному
От горьких дней, от скорбных лет,
В страну, где Царствию Святому
Я пропою святой привет.

Сон Мировой! ты без предела.
Ты без начала и конца...
Ты дашь сердцам святое тело,
Телам незлобные сердца;

А человек потонет в безднах;
Не станет памяти о нем
В святых селениях надзвездных,
В эфире неба голубом.

Стр. 172-173 — О подражательности первой книги Сергея Антоновича Клычкова (1889-1937) писали, помимо Гумилева, В.Я. Брюсов (Русская мысль. 1911. № 2) и М.А.Волошин (Утро России. 28 мая 1911). Однако Гумилев включил его ст-ние «Бова на рассвете» в «Литературный альманах» «Аполлона» (1911), а С.М.Городецкий читал его стихи на вечере группы «Краса» (1915). Тем не менее, к их акмеистическим манифестам С.А.Клычков отнесся отрицательно: «Все они очень культурные люди, — но вот <...> пример еще того, что и культура изощренная иногда куда хуже открытого варварства. <...> Я счастлив, что я до сих пор в стороне от этой литературной возни и маскарада культурных зверей» (Русская литература. 1971. № 2. С. 154). Стр. 175-177. — Об этой «географической мифологеме» Руси в творчестве Гумилева см.: Раскина Е.Ю. Пространство России в поэтической географии Н.С.Гумилева // Русская литература. 2001. № 2). Стр. 182. — Бем Елизавета Меркурьевна (1843—1914) — художница, создательница живописных стилизаций на «русские темы». Стр. 183. — Второй книгой С.А.Клычкова стал сборник «Потаенный сад» (1913). «Дубравной» называлась третья книга его стихов (1918). Стр. 186. — Гофман Модест Людвигович (1887—1959) — поэт, критик и литературовед. В студенческие годы (1905—1910) входил в литературный «Кружок молодых», организованный в Петербургском университете С.М. Городецким, в 1907 г. был секретарем издательства Вяч.И.Иванова «Оры» и издал стихотворный сборник «Кольцо. Тихие песни скорби». В 1909 г. М.Л. Гофман посещал вместе с Гумилевым лекции Вяч.И.Иванова в «Про-Академии стиха». «Своим эллинистическим подходом к сути русской просодии, — вспоминал другой участник этих занятий, В.А. Пяст, — Вячеслав Иванов <...> полил несколько воды на мельницу довольно скучных воскрешателей античных ритмов в русских звуках, — вроде М.Л. Гофмана, издавшего тогда книгу «Гимны и оды», ничем не замечательную, кроме того, что вся она была написана алкеевыми, сапфическими или архилоховыми стихами, — без достаточной тонкости в передаче их музыки» (Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С. 105). После «Гимнов и од» М.Л. Гофман книг стихов не выпускал, целиком отдавшись литературоведческой работе. Стр. 194-199. — В книге имеется раздел переводов гомеровских гимнов — Зевсу, Гере, Афродите, Артемиде, Афине, Гермесу, Дионису. Гимн Дионису кончается так: «Радуйся, о Дионис, виноградной увенчанный гроздью! / Дай нам, просящим Тебя, счастливую легкую юность». Гимн Гере — «Боги блаженные Геру чтут на великом Олимпе, / Почести с молниеносным Зевсом богине приносят». Первоисточники указанных фрагментов см.: The Homeric Hwmns. Ed. T. W. Allen, W. R. Halliday and E. E. Sikes. 2 ed. Oxford, 1936. Pp. 1-2, 80. Стр. 205-210. — Имеется в виду книга: Садок Судей. СПб., 1911. Помимо Василия Васильевича Каменского (1884—1961) и Виктора Владимировича Хлебникова (1885—1922) в сборнике принимали участие Е. Низен, Николай Бурлюк, Е.Гуро, С.Мясоедов и Давид Бурлюк. Выход этого сборника знаменовал собой рождение русского кубофутуризма. Стр. 211-214. — Гумилев имеет в виду ст-ния В.В. Каменского «Дремучий лес», «На высокой горке», «Серебряные стрелки». Помимо них в сборник вошли ст-ния «Жить чудесно»,

«Звенидень», «Развеснилась весна», «Чурлю-Журль», «Ростань», «Сельский звон», «Вечером на даче», «Скука старой девы». Стр. 219-220. — Хлебников поместил в сборник «творения» (согласно его жанровой терминологии) «Зверинец», «Журавль» и «Маркиза Дезес». Стр. 222. — Имеется в виду цикл рассказов А.М.Ремизова «Бедовая доля. Ночные видения» (Русская мысль. 1909. № 5). Стр. 231-232. — Имеется в виду книга: Эллис. Stigmata. Книга стихов. М., 1911. Об Эллисе см. комментарии к № 21 наст. тома. К раннему творчеству Гумилева Эллис относился с безусловным неприятием, как к «мальчишеским виршам», которые «произвели смехотворное впечатление решительно на всех» (см.: Писатели символистского круга. С. 380, 382). Стр. 234-236. — В заметке «Вместо предисловия» Эллис писал: «Во всей своей тройственной последовательности книга «Stigmata», на что намекает и самое название книги, является символическим изображением цельного мистического пути. Само собой очевидно, что самые главные основания и самые заветные субъективные устремления (пафос) автора ее касаются области, лежащей глубже так называемого «чистого искусства». Чисто-художественная задача этой книги заключается в нахождении символической формы воплощения того, что рождалось в душе не непосредственно из художественного созерцания, а из религиозного искания». Ст-ния книги ориентируется на средневековую мистическую поэзию и творчество Данте с их «герметической образностью»:

<...>
Ко мне примчался белый конь,
то — конь моей Мадонны...
Мы скачем, я пою Огонь
душой навек сожженной,
мы скачем... Я пою Огонь
душой освобожденной!

Ко мне на грудь из царства звезд
спустился Лебедь снежный,
весь распростерт, как белый Крест,
он вестник смерти нежной,
и вот пою мой белый Крест
я в радости безбрежной! <...>
(«Моей Мадонне»)

Стр. 242. — Имеется в виду книга: Лившиц Б.К. Флейта Марсия. СПб., 1911. Лившиц Бенедикт Константинович (1886—1938) дебютировал в 1909 г. в № 2 журнала «Остров» (см.: Исследования и материалы. С. 349 и комментарии к № 21 наст. тома). 30 ноября того же года в Киеве он познакомился с Гумилевым и был приглашен сотрудничать в стихотворном отделе «Аполлона». «С 1912 г. примыкал к футуристической группировке «Гилея», хотя критики и считали его «эстетом и тайным парнасцем». «Шел бы к г. Гумилеву!», — писал о нем К. И. Чуковский

(Чуковский К. И. Собрание сочинений. М., 1969. Т. 6. С. 249). Свои претензии к акмеизму Б. К. Лившиц сформулировал впоследствии в мемуарной книге «Полутораглазый стрелец»: «...не мог простить ни импрессионистического подхода к изображению действительности, ни недооценки композиции в том смысле, в каком меня научили понимать ее французские кубисты». В 1912 г. стихи Б. Лившица, предложенные для публикации в журнале «Гиперборей», были отклонены и Гумилевым, и Городецким» (ПРП 1990. С. 312). Стр. 245. — Имеется в виду цикл ст-ний «Сентиментальная секстина». Стр. 247. — Имеется в виду ст-ние «Ночь после смерти Пана». Стр. 256-265. — Имеется в виду книга: Цветаева М.И. Вечерний альбом. М., 1911. «Необходимо сразу отметить внелитературную установку поэтического дебюта Цветаевой. Свою первую книгу она издала «по причинам, литературе посторонним, поэзии же родственным, — взамен письма к человеку, с которым была лишена возможности сноситься иначе. Литератором я так никогда и не сделалась, начало было знаменательно». Книга, однако, была ею послана для отзывов и получила одобрение ведущих поэтов той поры — В. Брюсова, Н. Гумилева, М. Волошина. На сторонний взгляд, отзывы (особенно Гумилева и Волошина) были очень доброжелательными, критические замечания весьма скромными, поэтому появление во второй книге Цветаевой — «Волшебном фонаре» (1912) — сразу трех полемических стихотворений: «Эстеты», «В.Я.Брюсову» и «Литературным прокурорам» — кажется чрезмерно самолюбивой реакцией на «критику». Однако интересны сейчас эти стихотворения не своей полемической направленностью, а тем, что в них впервые выражены взгляды Цветаевой на поэзию и дело поэта» (Коркина Е.Б. Поэтический мир Марины Цветаевой // Цветаева М.И. Стихотворения и поэмы. Л., 1990. С. 7-8 (Б-ка поэта. Большая сер.)). Третье из упомянутых стихотворений содержит прямые полемические реминисценции статьи Гумилева: утверждая свое право изображать «вечер в детской, где с куклами сяду, / На лугу паутинную нить», Цветаева заключает:

Для того я (в проявленном — сила)
Все родное на суд отдаю,
Чтобы молодость вечно хранила
Беспокойную юность мою.
(«Литературным прокурорам»)

В качестве «литературного прокурора» Гумилев оценил вторую книгу Цветаевой значительно суше и строже (см. № 41 наст. тома и комментарии к нему). Следует отметить, что прекрасно сознавая масштабы поэтического гения Цветаевой, Гумилев, оценивая ее поэзию даже в 1920 году не мог освободиться от присущей ему стойкой идеосинкразии к поэтическому самовыражению женского «я» (тем более — в отличие от Ахматовой — в его «московском» варианте). И.В.Одоевцева приводит (не без юмора) гумилевский монолог о Цветаевой: «Без году неделю в Петербурге провела, а успела и влюбиться [в Блока], и воспеть его, и в Божьи праведники произвести. —

Мимо окон твоих бесстрастных
Я пройду в снеговой тиши,
Божий праведник мой прекрасный,
Свете тихий моей души...

читает он певуче, подражая московскому выговору» (Одоевцева II. С. 226). На смерть Гумилева Марина Ивановна откликнулась потрясающим монологом, который завершила так: «Дорогой Гумилев, есть тот свет или нет, услышьте мою, от лица всей Поэзии, благодарность за двойной урок: поэтам — как писать стихи, историкам — как писать историю.

Чувство Истории — только чувство Судьбы.

Не «мэтр» был Гумилев, а мастер: боговдохновенный и <...> уже безымянный мастер, скошенный в самое утро своего мастерства-ученичества, до которого в «Костре» и в окружающем его костре России так чудесно — древесно! — дорос» (Русский путь. С. 487). Стр. 256-257. — Башкирцева Мария Константиновна (1860—1884) — русская художница, жившая во Франции, автор знаменитого «Дневника» («Journal de Marie Bashkirtseff», 1887; рус. изд. 1893), чтение которого сыграло важную роль в духовном становлении сестер Цветаевых. Ростан Эдмонд (Rostand, 1868—1918) — французский неоромантик, драматург и поэт. Стр. 266. — Имеется в виду книга: Эренбург И.Г. Стихи. Paris, 1910. «Существенно отметить, что Эренбург-поэт в этот период воспринимался как литературный спутник Гумилева. Подробно об этом писал М.А. Волошин: «Типом, пошедшим от Брюсова, может служить поэт Гумилев, сосредоточивший в себе настолько все типичные черты брюсовской школы, что все остальные представители ее кажутся лишь ослабленными Гумилевыми. Таков И. Эренбург, стихи которого вышли недавно в Париже (точно так же, как «Романтические цветы» Гумилева). Поэтам этой школы свойственно быть гордыми, слегка смешными в своей напыщенности и уверенными в том, что в них живет душа прошлых веков. <...> Вообще, плохое знакомство с литературой и историей составляет отличительную черту этих поэтических дэнди брюсовской школы, хотя их «мэтр» вовсе не страдает этими недостатками. Но апломб, в связи с перепутанными фактами из школьных учебников истории, составляет особенность как Гумилева, так и повторяющего его путь Эренбурга» (Утро России. 5 февраля 1911). О подражании Гумилеву говорилось и в рецензии Н. Я. Абрамовича на сборник стихов И. Г. Эренбурга (Студенческая жизнь. 1910. № 30. С. 11). Ср. также статью Сергея Городецкого «Да, против течения!»: «Уже у Брюсова можно найти целые десятки стихотворений, имеющих значение только формальных упражнений. У Гумилева единицами считаются стихотворения, имеющие какое-нибудь содержание. У какого-нибудь Эренбурга или любого из крестников «Аполлона» содержание вытравлено совершенно и все сведено к рифмам и ямбам» (Против течения. 12 ноября 1910)» (ПРП 1990. С. 312). Стр 271-272. — Цитируется ст-ние «Изабелла Оранская». Стр. 272-274. — Цитируется ст-ние «Догоревшие свечи так сонны...»; эти слова вложены Эренбургом в уста служанки, замаливающей свой «грех». Стр. 275. —

Цитируется ст-ние «Никто не смел сказать Вам о вечернем часе...». Стр. 275-277. — Цитируется ст-ние «Вы приняли меня в изысканной гостинной...». Стр. 277-278. — Цитируется ст-ние «Вечерний свет был матово-зеленый...». Стр. 279. — Имеются в виду ст-ния «Вечерний свет был матово-зеленый...» («Когда взглянули Вы на маленькие лильи / Своих изогнутых, по-детски слабых рук, / Мне ясно вспомнилось лицо Святой Цецильи, / Когда на грудь ее палач наводит лук») и «Изабелла Оранская» («И корона, сверкая рубинами, / Шелестит серебристою пряжей. / Только кубки с венгерскими винами / Подадут ему бледные пажи»). Стр. 280. —

Мэри, о чем Вы грустите
Возле своих кавалеров?
Разве в наряженной свите
Мало певучих труверов.
(«Мэри, о чем Вы грустите...»)

31. Аполлон 1911. № 6.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III; Лекманов; Москва 1988

Дат.: июнь 1911 — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

Написанное «вслед» за статьей № 30 (см. комментарии) данное «письмо о русской поэзии» также выполнено в жанре эссе — на этот раз на тему о «разделении пишущих, по их творческих качествам, на способных, одаренных и талантливых» (стр. 3-4). В дальнейшем Гумилев вернулся к «традиционной» форме «писем».

Стр. 3-4. — «Мышление Гумилева-критика было строго иерархично. Всех авторов он прежде всего разделял на поэтов и не-поэтов. <...> Признанные поэтами, в свою очередь, делились на «способных, одаренных и талантливых» <...> Разбор стихов «способных» поэтов в статьях Гумилева, как правило, включал в себя два пункта. Гумилев указывал, какие достоинства в этих стихах уже есть, а каких — пока нет. <...> Поэты, прислушавшиеся к Гумилеву и сменившие «нет» на «есть» (как, например, это сделал Нарбут в своей второй книге стихов), переводились из «способных» в «одаренные», а то и сразу в «талантливые» <...> Разбирая стихи «талантливых» поэтов, Гумилев обычно избегал конкретных советов и прогнозов. Зато со «способными» он работал больше всего. Гумилев подробно, игогда построчно, анализировал произведения «способных», стремясь указать на их основные недостатки и достоинства ...» (Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 42-43). Стр. 16. — Имеется в виду книга: Кульчинский В.Г. Разбитая арфа. Ярославль, 1911. Кулъчинский Владимир Герасимович (1876 — ?) — музыкант, музыкальный критик, жил в Ярославле (см.: ПРП 1990. С. 313). Стр. 20. — «Тилемахида» (у Гумилева — «Телемахида») — переложение В.К. Тредиаковским (1703—1769) «русским гекзаметром» (шестистопным дактилем) романа французс-

кого писателя Франсуа Фенелона (Fenelon, 1651—1715) «Похождения Телемака». Существовал анекдот, что Екатерина Великая, считавшая слог Тредиаковского архаическим, заставляла своих провинившихся офицеров в качестве наказания читать соответствующее проступку количество песен поэмы. Стр. 23-24. — Имеется в виду книга: Большаков К.А. Мозаика. М., 1911. Большаков Константин Аристархович (1895—1938) — поэт, прозаик, художник-авангардист. Книгу «Мозаика» издал еще будучи гимназистом 7-ой московской гимназии, по окончании которой в 1913 г. поступил на юридический факультет Московского университета. В студенческие годы решительно изменил свои литературные пристрастия: примыкал к ряду футуристических группировок — «Мезонин поэзии», «Гилея», «Центрифуга», издал в 1913—1916 гг. четыре книги стихов, создав собственное направление футуристического искусства «лучизм». После революции и Гражданской войны (в которой Большаков принял активное участие на стороне Красной Армии), он печатал только прозу. Репрессирован. Подробнее о его литературной судьбе см. предисловие Н.А.Богомолова к кн.: Большаков К.А. Бегство пленных. М., 1991. С.5-22. Стр. 30. — Имеется в виду книга: Диесперов А.Ф. Стихотворения. М., 1911. Диесперов Александр Федорович (1883 — после 1931), поэт, критик, историк культуры. После окончания в 1903 г. орловской гимназии переехал в Москву, где поступил на физико-математический факультет Московского университета; в 1906 г. перевелся на историко-филологический, которой и завершил в 1913 году. В печати дебютировал стихами, посвященными памяти А.П. Чехова (1904) и историко-публицистической брошюрой «А.И. Герцен» (1906). «Литературоведческая» направленность и в дореволюционные годы решительно преобладала в его творчестве (сборник «Стихотворения» — его единственная поэтическая книга; во вступлении автор извиняется перед читателем, что «в стихотворном материале сборника встретятся те или иные недостатки и, так сказать, качественная пестрота», объясняя это «авторской неопытностью»). После революции А.Ф.Диесперов целиком переключился на написание литературно-критических и исторических работ. По замечанию Б. К. Зайцева, «он был мистик, но не декадент» (Зайцев Б.К. Москва. Париж, 1939. С. 69). Стр. 30-31. — Стихи А.Ф.Диесперова публиковались в журнале «Золотое Руно», в журнале «Перевал» он выступал как литературный критик (см.: РП II. С. 116). «Гриф» — издательство С.А.Соколова (Кречетова) — см. комментарии к № 20 наст. тома. Стр. 33-34. — В книге доминируют две темы: «натурфилософская» лирика, явно подражающая Ф.И.Тютчеву, и (в небольшом количестве) камерная лирика (вполне «упадническая», хотя и очень абстрактная). Примером первой может служить ст-ние «Веселый дождь»:

О, прелесть вешнего ненастья,
Когда земное все кругом,
Как бы не в силах вынесть счастья
Зальется светлым вдруг дождем!

<...>

Примером второй — ст-ние «Декадентство»:

Когда раскаянье тебя казнит — и бьет
Своею огненною плетью;
Когда безвыходность до смерти сердце жмет,
Свою накидывая петлю;
Когда чистейших слез и дум твоих родник
Вдруг осквернен душой ничтожной, —
Какой, о Боже мой, в тебе родится крик,
Какие странные слова язвят язык,
Как не сказать их невозможно!

Стр. 40. — Имеется в виду книга: Нарбут В.И. Стихи. Кн.1. СПб., 1910. О В.И. Нарбуте см. № 43 наст. тома и комментарии к нему. Вскоре после этой рецензии В.И. Нарбут, решительно пересмотрев свои художественные принципы, стал членом «Цеха поэтов» и в 1912 году примкнул к группе акмеистов. В апреле 1913 года Гумилев писал Ахматовой: «...я совершенно убежден, что из всей после символической поэзии ты да, пожалуй (по-своему), Нарбут окажетесь самыми значительными» (Соч III. С. 236).

Стр. 54-56. — Имеется в виду книга: Зилов Л.Н. Стихотворения. Книга вторая. М., 1911. Родовитый дворянин, юрист по образованию, Лев Николаевич Зилов (1883—1937), дебютировавший на поэтическом поприще в 1908 г. сборником «Стихи», свое настоящее призвание нашел в педагогике. Уже в 10-е годы XX века, будучи студентом юридического факультета Московского университета, он сотрудничал в многочисленных детских журналах. После революции он опубликовал около 50 детских книжек, заведовал детским домом в Иваново-Вознесенске, был инструктором по дошкольной работе, рецензировал детские книги в центральной газете «Правда». Как «взрослый» поэт получил «известность» лишь в качестве автора курьезно-длинной и невразумительной фантастической поэмы «Дед» (1912). Отмеченные Гумилевым «зайцевские» мотивы в его творчестве проявляются то в виде прямых реминисценций из произведений Б.К.Зайцева («И кажется, что жизнь стоит над нами, / И так она таинственно-светла, / Что вдумчиво-глубокими словами / Сказать бы нам о будущем могла»), то в виде лирических «баллад» с импрессионистически — «прозрачным» и «неявным» движением сюжета, вполне «узнаваемым», если обратиться к ранней зайцевской новеллистике («Сестра», «Гость»). Примером последних может служить ст-ние «Тот дом» — о пожилой дочери, перебирающей детские вещи в комнате слепой матери:

<....>

Потом она опять запрет сундук
Замком певучим, подойдет к старухе,
Положит руку ей на кисти узких рук,
И — вскинутся глаза, во мгле слепы и глухи.

И обе вниз уйдут, и долго будут ждать,
Как будто кто-то должен возвратиться...
И стекла окон будут отражать
Настороженные, приподнятые лица.

32. Аполлон 1911. № 7.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Изб (Вече); Лекманов.

Дат.: июль 1911 — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

Произведения Вячеслава Ивановича Иванова (1866-1949) входили к круг чтения Гумилева в годы его вхождения в «большую литературу» и произвели на «ученика символистов» сильное впечатление. «...Я был бы в восторге увидеть Вячеслава Иванова...», — пишет он Брюсову 30 октября (н. ст.) 1906 г. (ЛН. С. 415). Мечта осуществилась в ноябре 1908 г.: С.А.Ауслендер приводит его на одну из ивановских «сред», где Гумилев «читал стихи и имел успех» (Жизнь Николая Гумилева. С. 42). В зимне-весенний сезон 1908—1909 гг. Гумилев становится частым гостем на «башне», причем по его непосредственной инициативе обычные «башенные посиделки» поэтов трансформировались в организованные занятия по теории поэзии (т.н. «Про-Академия», поскольку из них возникает затем «Общество ревнителей художественного слова» при журнале «Аполлон», иначе называемое «Академией стиха»), на которых хозяин «башни» играл роль «учителя», а его гости — «учеников-неофитов». «Был однажды у Вяч.И. Иванова, — писал 27 апреля 1909 г. своему московскому корреспонденту переехавший в Петербург поэт-«весовец» В.В. Гофман, — Он, оказывается, читает здесь у себя на квартире молодым поэтам целый курс теории стихосложения, все по формулам и исключительно с технической, с ремесленной стороны. Формулы свои пишет мелом на доске, и все за ним списывают в тетрадки. А какие-то дамы, так те каждое слово его записывают, точно в институте. Среди слушателей были поэты с некоторым именем (Гумилев, Потемкин, гр. Толстой). Остальные — какие-то неведомые юнцы. Держится Вяч. Иванов — куда более властно и надменно, чем Брюсов, все же учреждение это именуется академией поэтов» (Писатели символистского круга. С. 247). К лету 1909 г. отношения между «учителем и учеником» становятся едва ли не дружескими. «Я люблю его и охотно говорил с ним о многом и читал ему стихи», — записывает Иванов в своем дневнике (4 августа 1909 г. — см.: Вячеслав Иванов о Гумилеве (По материалам бесед с М.С.Альтманом) / Публикация К.Ю.Лаппо-Данилевского // Исследования и материалы. С. 611). Иванов решительно поддерживает Гумилева в крайне щекотливой истории с мистификацией Черубины де Габриак, чуть не обернувшейся трагедией (см. комментарий к стр. 24-25 № 33 наст. тома) и соглашается сопровождать его в первом абиссинском путешествии (затея эта сорвалась в последний момент ибо старший поэт «был болен, оцеплен делами и — беден, очень беден деньгами» (см.: письмо Вяч.И.Иванова Брюсову от 3 января 1910 г. // Валерий Брюсов. М., 1976. С. 523 (Лит. наследство. Т. 85)).

Несомненно, Иванов был не только лично расположен к Гумилеву, но и имел на него виды в литературной борьбе этих лет — времени радикального изменения

«расстановки сил» в русском символизме (см. комментарии к №№ 21, 24 и 28). Следует признать, что из трех «учителей», названных самим Гумилевым, именно Иванов (а не Брюсов, и даже не И.Ф.Анненский (см комментарии Ш.Греем и М.Баскера к письмам Гумилева к Анненскому — Неизд 1986. С. 249)) смог адекватно оценить масштаб дарования «ученика», подававшего «самые большие надежды» — см.: Вячеслав Иванов о Гумилеве... // Исследования и материалы. С.613.). Отсюда и патетический тон рецензии Иванова на Ж 1910 (Аполлон. 1910. № 7), в которой Гумилев был назван «юным оруженосцем Брюсова (читай — Брюсова и Иванова, а точнее... Иванова и Брюсова — *Ред.*) , вышедшим с честью из многих схваток и приключений» и потому «заслуживающим принять ритуальный удар мечом по плечу, обязывающий к началу нового и независимого служения» (см.: Русский путь. С. 365). «Подтекст» ивановской рецензии был прекрасно понят другими «кандидатами в оруженосцы» и вызвал настоящий приступ бешенства в самых различных литературных группировках. «...Вы заключили постыдный компромисс с отбросами декадентства, поставившими себе задачи, совершенно противоположные Вашим, посильные, но недостойные Вас, — писал тогда же Иванову его бывший фаворит (и будущий «сподвижник» Гумилева!) С.М. Городецкий. — Задачи эти заключаются в насаждении голого формализма в русском искусстве, прикрывающего внешней якобы красотой пошлость и бездарность» (ИРЛИ. Ф. 123. Оп. 1. № 281). «...Не верю, что вы в восхищении от мальчишеских виршей Гумилева... — вторил Городецкому Эллис. — То, что Вы написали о Гумилеве (о ритуальном ударе мечом), я посовестился бы написать о Р.Вагнере. Поймите меня! Не осуждаю Вас, ибо сами себя скоро осудите» (письмо Вяч.И.Иванову от 14 мая 1910 // Писатели символистского круга. С. 380). Интересно, что планы Иванова в отношении Гумилева-паладина «обновленного» символизма-«реореализма» (см. комментарий к стр. 52 № 28 наст. тома) как бы «материализовались» в талантливой статье горячего ивановского поклонника Ю.Н. Верховского «Путь поэта» (Советская литература. Л., 1925). Творческое развитие Гумилева подано здесь именно как практическая реализация установок статьи Вяч.Иванова «Заветы символизма»: «К символизму как предельному достижению шел Гумилев своим, может быть, сложным и трудным путем, но путем истинного поэта» (см.: Русский путь. С. 548-549).

Но Гумилев — реальный, а не выдуманный Ю.Н. Верховским и его современными последователями — плохо соответствовал уготованной ему роли «реализатора» ивановских пророчеств. Он, несомненно, очень высоко ценил Иванова как даровитого поэта и блестящего знатока теории стихосложения («...только теперь я начинаю понимать, что такое стих», — признавался он в письме к Брюсову, написанном после первых лекций в «Про-Академии» (см.: ЛН. С. 491)), но религиозно-философскую идеологию, стоящую за ивановским творчеством, его «проповедь» он, уже «переболевший оккультизмом» в 1906—1908 гг. (см. вступительную статью к комментариям т. VI и комментарии к №№ 1 и 2 (VI)) с самого начала не принимал: «Я три раза виделся с «царицей Савской»

(так Вы назвали однажды Вячеслава Ивановича), но в дионисианскую ересь не совратился» (письмо к Брюсову от 26 февраля 1909 г. — ЛН. 490). Упоминание «царицы Савской» знаменательно: владычица Аксума «услышав о славе Соломона во имя Господа, пришла испытывать его загадками» (2 Цар. 10.1), т.е. — искушать строителя Храма, пытаясь отвратить его от Господа, Которого он исповедовал. Близкое знакомство с ивановским «жизнестроительством» стало «камнем преткновения» для православного миросозерцания Гумилева, определявшего его литературно-художественные принципы и, вероятно, послужило «последней каплей», сделавшей разрыв с символизмом неизбежным. «Всего нужнее понять характер Гумилева, — писала Ахматова — и самое главное в этом характере: мальчиком он поверил в символизм, как люди верят в Бога. Это была святыня неприкосновенная, но по мере приближения к символистам, в частности, к «башне» (В. Иванов), вера его дрогнула, ему стало казаться, что в нем поругано что-то» (РНБ. Ф. 1073. № 47; цит. по: Известия АН СССР. 1987. № 1. С. 66-67 (Сер. литературы и языка)).

Поэтому на «жест» Иванова Гумилев весной 1910 г. не ответил. «Не знаю, сочтете ли Вы меня достойным посвящения в рыцари, — писал он 21 апреля 1910 г. Брюсову, — но <...> «Жемчугами» заканчивается большой цикл моих переживаний, и теперь я весь устремлен к иному, новому. Какое будет это новое, мне пока не ясно, но мне кажется, что это не тот путь, по которому меня посылает Вячеслав Иванович» (ЛН. С. 498), а в статье о «поэзии в «Весах»» — к несомненному неудовольствию «сюзерена» — дал явно двусмысленное определение ивановского творчества, как «сплошной революции, иногда даже против канонов, установленных им самим» (см. стр. 52-54 № 28 наст. тома). К моменту выхода первой части книги «Cor Ardens» (май 1911 г.) внутренние противоречия в отношения «учителя» и «ученика» уже «вышли на поверхность» — на заседании «Общества ревнителей художественного слова» 13 апреля 1911 г. Иванов обрушился на поэму «Блудный сын» с резкой критикой, которую Гумилев воспринял очень болезненно (см. № 15 (II) и комментарии к нему). Разнос, учиненный вождем символизма, побудил Гумилева основать в недалеком будущем собственное литературное объединение.

История знаменитой «двойной» рецензии Гумилева на «Cor Ardens» — одного из смысловых центров всего критического наследия Гумилева 1910-х гг. — непосредственно связана с историей возникновения акмеизма. Второй том книги издательство «Скорпион» предполагало выпустить следом, в мае-июне 1911 г., но выход его оттянулся до апреля 1912 г. Судьба распорядилась таким образом, что на временной промежуток между этими двумя датами пришлись события, ставшие кульминационными в интереснейшей и противоречивой истории взаимоотношений Гумилева с «Вячеславом Великолепным» (Н.А. Бердяев) — см. №№ 33, 43, 57, 60, 65 наст. тома и комментарии к ним.

О «литературной тактике» данной рецензии — безусловно, одного из смысловых центров критического наследия Гумилева 1910-х гг. — писал Дж. Дохерти:

«В своей первой рецензии на «Cor Ardens» Гумилев принимает достаточно ироничный тон, характеризуя Иванова, как архисимволиста, противоположность таких «поэтов линий и красок», как Пушкин и Лермонтов, Брюсов и Блок» (Doherty Justin F. Nikolai Gumilev and the Propagation of Acmeism: «Letters on Russian Poetry» // Irish Slavonic Studies. 1992. Vol. 13. Pp. 129-130). Мнение Дж. Дохерти о «пристрастности» гумилевского отзыва разделяла специалист по В. Иванову, П. Давидсон, которая в специальной работе о Гумилеве — критике В.И. Иванова — ставит себе целью опровержение бытующих представлений о «максимальной беспристрастности» Гумилева-критика По мнению П. Давидсон, «двойной подход» Гумилева к Иванову в этой первой рецензии может быть связан с той озабоченностью «идейностью» и «техникой стиха», которая (как показывает его переписка с Брюсовым) первоначально как раз и побудила Гумилева обратиться к Иванову. «В своей рецензии Гумилев приводит целый ряд как будто бы объективных и достаточно положительных суждений о стихотворной технике и языке Иванова, однако каждое суждение о форме соотносится затем с определенным идейным нюансом получая при этом отрицательную окраску» (Davidson Pamela. Gumilev's Reviews of Viacheslav Ivanov's «Cor Ardens»: Criticism as a Tool in the Politics of Literary Succession // Wigzell F. Ed. Russian Writers on Russian Writers. Oxford & Providence USA, 1994. Pp. 51-65). «Гумилев начинает с вопроса, в сущности касающегося соотношения поэзии с идеологией и статуса собственно религиозной и философской поэзии <...> Статус Иванова-поэта не только имплицитно ставится под вопрос, но отводится в специальную категорию которая, как можно судить по приводимым примерам, обычно вовсе не ассоциируются с поэзией, и является чуждой русской традиции» (Davidson. Указ. соч. С. 55-56). Перечислив коварные «полемические приемы» Гумилева: намеренный выбор самого «темного» из произведений, вошедших в книгу, тенденциозный подбор цитат в сопоставлении «пушкинского пейзажа» с «ивановским пейзажем», некорректность трактовки «призрачности» как черты творческого мировидения Иванова, исследовательница заключает: «Общая тенденция этой рецензии состоит поэтому в любопытной смеси положительного с отрицательным. Подчеркивается уникальность Иванова в качестве поэта мистического опыта, но затем это оборачивается против него, в попытке удалить его от главного русла русской поэтической традиции. На одном уровне признаются его оригинальность и мастерство, но в то же время соотношение поэта с его ремеслом представлено как-то неадекватно,.<...> значительные технические достижения Иванова-поэта подрываются за счет имплицитных нападок на его идеи, чаще всего представленные в чуть искаженном виде» (Там же. С. 60)

Стр. 11-13. — Имеется в виду ст-ние «Сон Мелампа». Стр. 15-18. — Цитируется «Путешествие Онегина». Стр. 20-27. — Цитируется ст-ние «Сирена». Стр. 45-46. — Цитируется 11 ст-ние цикла «Золотые завесы» («Как в буре мусикийский гул гандарв...»). Ларвы в греческой мифологии — души умерших, бродящие по берегам Леты

33. Аполлон 1911. № 7.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Изб (Вече); Лекманов.

Дат.: июль 1911 — по времени публикации.

Книгоиздательство «Мусагет» (редактор-издатель Э.К.Метнер, в «редакционную тройку», помимо Метнера, входили Андрей Белый и Эллис, постоянными сотрудниками являлись Вяч.И.Иванов и А.А.Блок) было открыто в Москве в марте 1910 г. Организованное бывшими сотрудниками «Весов», оно с первого момента своей деятельности было «обречено» на оппозицию петербургскому «Аполлону» (см. комментарии к №№ 21, 24, 28 наст. тома), причем «идеологом» этого противостояния стал — вместе с Андреем Белым — Вяч.И.Иванов. «...Иванов затаскивает меня в свою «башню», и держит в ней без отпуска около шести недель, — описывает Белый январь-март 1910 г. — <...> к нам приезжает Метнер: дооформить сотрудничество Иванова в «Мусагете»; Иванов, в свою очередь, делает все усилия, чтобы сгладить шероховатости моих отношений с Блоком, мечтая о конъюнктуре: он, я и Блок, ввиду отдаления от символизма Брюсова, полного одиночества Блока <...>, и в противовес усиливающимся тенеденциям журнала «Аполлон», в котором сгруппировались акмеисты (С.Маковский, Гумилев, Кузмин, бар. Врангель и другие)...» (Андрей Белый. Между двух революций. Воспоминания. В 3 кн. Кн. 3. М., 1990. С. 351 (Серия литературных мемуаров). Употребление термина «акмеизм» для обозначения «тенденций журнала «Аполлон» в 1910 г.» — очевидный анахронизм Белого). С другой стороны в работе нового издательства не принимали участия и «старшие» символисты, так что весь первый год оно существовало как «младосимволистское». Чтобы преодолеть эту «корпоративную узость» и была (по идее Андрея Белого) затеяна «Антология» 1911 года. Выполнить до конца эту задачу не удалось — на что указывает в преамбуле к рецензии Гумилев. Основным составителем «Антологии» был, по-видимому, секретарь издательства «Мусагет» А.М.Кожебаткин. «Аполлоновцы стали критически относиться не только к целям «истинного» символизма, но и к средствам, которые использовали его представители. Можно было бы ожидать, что решение бывших издателей «Весов» и «Золотого руна» выпускать символистские альманахи стихов без полемических статей вызвало бы всеобщее одобрение, но ни «Антология» «Мусагета» ни скорпионовские «Северные цветы» не вызывали никакого энтузиазма со стороны третьего поколения. Гумилев, который печатался в обоих изданиях, упрекал «Мусагет» в отсутствии репрезентативности и разборчивости, а также видимых редакторских усилий — упорядочить опубликованный материал так, чтобы выявить какое-либо определенное направление или иерархическую концепцию» (Mickiewicz Denis. Apollo and Modernist Poetics // Russian Literature Triquarterly. №1. 1971. Pp. 241-242).

Стр. 10-11. — Под специальной рубрикой «Неизданное стихотворение Владимира Соловьева» было напечатано ст-ние «От пламени страстей, нечистых и жестоких...». Стр. 12-13. — В. Ахрамович представлен ст-ниями «На закате» («И вновь,

пылая на закате, / Заря дарит меня тоской / Об истомленном, мертвом брате, / Взмахнувшим черною рукой»), «Уныние» («Ползет змеею берег длинный, / И ропщет волн унылый строй. / Здесь камни, криво выгнув спины, / Засели черною толпой»), «Мой день» («Мой день — томительный и трудный — / Подходит к темному концу. / Грущу, брожу, — а сад мой скудный / Так редок к ветхому крыльцу»), «Осенница» («Строга осенняя любовь! / Томленье о крылатой воле / Разлила заревая кровь. / Строга осенняя любовь...»). В. Ахрамович (Ашмарин Витольд Францевич, 1882-1930) — переводчик, деятель советсткого кинематографа, в 1911 г. — корректор издательства «Мусагет». По словам Андрея Белого, «талантливый, мало писавший поэт» (Андрей Белый. Между двух революций. С. 197). Стр. 14-15. — А. А. Блок представлен циклом «Ночные часы» («Вступление» [«Когда, вступая в мир огромный...], «Искуситель» [«Ты в комнате одна сидишь...»], «Посещение» [«То не ели, не только ели...»], «Исход» [«Идут часы и дни, и годы...»]). Б.А. Садовской в письме к Блоку от 9 ноября 1911 г. писал о стихах последнего: «Даже Гумилев, бездарнейший стихотворец в мире, проникся ими и сравнил Вас с Байроном» (РГАЛИ; цит. по ПРП 1990. С. 315). Фраза о Байроне вызвала глумление В. П. Буренина (Новое время. 1911. 30 сентября). Об А. А. Блоке см. №№ 39, 44, 73 наст. тома и комментарии к ним. Стр. 16-18. — В.В. Бородаевский представлен ст-ниями «Скиты», «Старцы» и циклом сонетов «Ландыш» («О, светлый день, едва на вешней прялке...», «Уж по кустам малиновок и сливок...», «Ты, бархат глаз! Истомная кручина...», «Как ягода кровавой беладонны...», «Весна спешит, и быстрокрылый лет...»). Упрек Гумилева, по всей вероятности, адресован этому циклу. О В .В. Бородаевском см. №№ 18, 19 наст. тома и комментарии к ним). Стр. 19-21. — Андрей Белый представлен ст-ниями «Перед старой картиной» и «Вещий сон». Стилистически эти ст-ния резко контрастируют друг с другом. Первое — «выход в сторону Готье» (т.е. к акмеизму) — передает лирическое переживание с помощью пластической образности: «Кресла, чехлы, пьянино... / В сумерках страшно мне: / Та же висит картина / На глухой теневой стене <...> Просыпался: века вставали... / Рыцарь в стальной броне, — / Из безвестных, безвестных далей / Я летел на косматом коне». Второе — «выход в сторону Гейне» — аллегорические абстракции: «Струит ручей гирлянды бирюзы / Здесь на луга, на розовые мяты, — / В пустой провал пережитой грозы, / В осеребренные туманом скаты <...> Я знаю все: переживя века, / Старинный друг опять в эфире встанет. / Старинный друг зовет издалека, / Он на горах: он ждет меня, он манит...».«Белый идет в этом стихотворении по более трудному пути Готье. «В этом предельно кратком отзыве — пишет В.Крейд — сказано чрезвычайно многое. Рецензия была написана в период, непосредственно предшествующий созданию Цеха поэтов и формулировке концепции акмеизма. Символизм понимался современниками, как поэзия романтическая. Для Гумилева уже к этому времени явно обозначилась ценность равновесия как психологической и эстетической категории. Равновесие всех частей стихотворения весьма неблагоприятная почва для романтизма. Выход из романтизма в сторону Гейне означает иронию. Летом 1911 г. <...>

Гумилев ясно осознал, что по своему темпераменту он не может быть продолжателем «иронической» линии в поэзии» (Крейд В. Комментарий // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С. 251). Об Андрее Белом см. №№ 14, 28 наст. тома и комментарии к ним. Стр. 22-23. — Ю.Н.Верховский представлен ст-ниями «Раскрыта ли душа...», «Костры», «Ты не слышишь музыки вселенной?..», «Из-под листьев винограда...». О Ю.Н. Верховском см. №№ 12, 28, 29 наст. тома и комментарии к ним. Стр. 24-25. — М.А. Волошин представлен циклом «Киммерийская весна» («Седым и низким облаком дол повит...», «Моя земля хранит покой...», «К излогам гор душа влекома...», «День молочно-сизый расцвел и замер...», «Звучит в горах, весну встречая...», «Солнце! Твой родник...», «Облака клубятся в безднах зеленых...») и ст-нием «Венеция». Отношения Гумилева с Максимилианом Александровичем Волошиным (1877—1932) в 1907—1909 гг. вполне дружеские (см. Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1987. № 1. С. 61—62) были разорваны в ноябре 1909 г. в результате разоблачения волошинской мистификации — «поэтессы Черубины де Габриак», под маской которой скрывалась Е.И.Дмитриева, связанная сложными личными отношениями с обоими поэтами. В результате возникла ссора, приведшая к дуэли Гумилева и Волошина 22 ноября 1909 г. «Поведение М. Волошина до и после дуэли вызвало возмущение всех окружающих, в числе которых были В. Иванов и И. Анненский. История дуэли сильно повлияла на общее отношение к М. Волошину» (Лукницкая В.К. Сонеты девятого года // Белые ночи. Л., 1989. С. 284). Что касается Гумилева, то он подал руку Волошину лишь за несколько недель до своей смерти — летом 1921 г. (см.: М.А.Волошин. Из дневников // Жизнь Николая Гумилева. С. 206-208 и комментарии). Отсюда и игнорирование Гумилевым Волошина как «поэта «Весов»» (см. № 28 наст. тома) и демонстративный отказ от какой-либо оценки его стихов в настоящей статье. Тем не менее, следы внимательного чтения волошинских стихов можно видеть даже в поздних сти-ниях Гумилева: ср., например ст-ние Волошина «По ночам, когда в тумане...» (1905) –

Как ядро, к ноге прикован
Шар земной —

и ст-ние Гумилева «Душа и тело» (1919, № 28 (IV)) -

И шар земной мне сделался ядром,
К какому каторжник прикован цепью.

(см.: ПРП 1990. С. 314). Подробно об «истории 1909 г.» см.: Давыдов З.Д., Купченко В.П. Максимилиан Волошин. Рассказ о Черубине де Габриак // Памятники культуры. Новые открытия. 1988. М., 1989. С. 41-61; Васильева Е. «Две вещи в мире для меня всегда были самыми святыми: стихи и любовь...» // Новый мир. 1988. № 12. С. 132-170; Шервашидзе-Чачба Р.А. «Апсны, твой древний клич звучит, как звук далекий...» // Эрцаху. Литературный сборник. Сухуми, 1984.

С. 13-15). Стр. 26-28. — С.М. Городецкий представлен ст-ным циклом «Виринеи» («Высадка на берегу», «Молитва Виру», «Вечерняя пляска Виринеи», «Полуденная пляска перед Виринеем», «Прощание с женами», «Беремя топят») обращенным к тем «древнеславянским мотивам», которыми он шумно дебютировал в книге «Ярь» (см. комментарий к № 19 наст. тома). Нужно учитывать, что сразу после конфликта с Вяч.И. Ивановым в апреле 1911 года Гумилев начинает налаживать дружеские отношения с Городецким (через несколько месяцев он вместе создадут и возглавят «Цех поэтов»), — отсюда и попытка Гумилева «дистанцировать» Городецкого от его символистских «грехов молодости». О С.М.Городецком см. №№ 19, 45, 51, 65 наст. тома и комментарии к ним. Стр. 29-30. — Н.С. Гумилев представлен стихотворным циклом «Абиссинские песни» («Военная», «Пять быков», «Невольничья», «Занзибарские девушки») и ст-нием «Я тело в кресло уроню...» [«Ослепительное»] — см. №№ 5, 6, 7, 8, 4 (II) и комментарии к ним. Стр. 31-33. — Вяч.И. Иванов представлен циклом «Газэлы о Розе» («Всем Армения богата, роза...», «Милый меж юнаков — роза...», «Упоена и в неге тает роза...», «Славит меч багряной славой роза...», «Что любовь? Поведай, лира! — Роза...», «Страж последнего порога — Роза...») и циклом «Духовные стихи» («Сон Матери-Пустыни», «Три гроба», «ΡΟΣΑΛΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ», Святая Елизавета»). Иллюстрация к замечанию Гумилева (знаменательному! — см. комментарии к № 32 наст. тома) может служить первая строфа ст-ния о св. Николае Чудотворце:

В Россалии весенния
Святителя Николы
Украсьте розой, клирики,
Церковные престолы,
Обвейте розой посохи
Пришельцы-богомолы!

О Вяч. И.Иванове см. №№ 24, 28, 32, 43, 57, 60, 65 наст. тома и комментарии к ним. Стр. 34. — П.К. (криптоним не раскрыт) представлен ст-ниями «Воспоминание» («Мне помнится, видел давно я Вас где-то; / С розой в руке / Вы шли в цветнике / Под влюбленный мотив менуэта») и «Сонет» («Я бросил для тебя и книги и стихи, / Забыт Анакреон, не перечтен Проперций...»). Стр. 35 — С. Киссин представлен ст-нием «Пусть дни идут. Уж вестью дальней вея...». Киссин Самуил Викторович (псевд. Муни, 1885—1916) — московский литератор, известный более как близкий друг и герой мемуарного очерка В.Ф.Ходасевича. а также шурин Брюсова; публиковался редко, книг не издавал (см. публикацию его ст-ний в кн.: Русская поэзия «серебряного века». 1890—1917. Антология. М., 1993. С. 341-343). Стр. 36-37. — С.А. Клычков представлен ст-ниями «Детство», «Ранняя весна», «Странник», «Вечер», «Пастух», «Рыбачка», «Дубравна». О С.А. Клычкове см. № 30 наст. тома и комментарии к нему. Стр. 38-44. — М.А. Кузмин представлен циклом «Осенний май» («С чего начать? Толпою торопливой...», «Трижды в темный склеп страстей томящих...»,

«Коснели мысли медленные в лени...», «Все пламенней стремленья...», «Не мальчик я, мне не опасны...», «Бледны все имена и стары все названья...» (цитируются первые четыре стиха этого ст-ния), «К матери нашей Любви я бросился, горько стеная...», «В стране Эстляндии пустынной...», «Одно и то же небо над тобою...», «В начале лета, юностью одета...», «Для нас и в августе наступит май...»). О М.А. Кузмине см. №№ 5, 22, 24, 28, 36, 44, 48, 54 наст. тома и комментарии к ним. Стр. 45-46. — П.П. Потемкин представлен ст-ниями «Лампа», «Розовый цветочек», «Портрет красавицы тетки». О П.П.Потемкине см. №№ 20, 41 наст. тома и комментарии к ним. Стр. 47-49. — В А.Пяст представлен ст-ниями «Нет, мне песни моей не запеть, не запеть!..», «Младенцу», «О поэте». О В.А. Пясте см. №№ 16, 20 наст. тома и комментарии к ним. Ст-ние, столь высоко оцененное Гумилевым, приводится:

Нет, мне песни моей не запеть, не запеть, не запеть!
Только раз, только миг человеку все небо открыто.
И мгновеньем одним все безмерное счастье избыто.
О, безмерное счастье! — Иного не знать... Не уметь...

Нет, мне рощи иной не любить, не любить, не любить!
Только раз, только миг предстает обиталище рая;
В том зеленом саду, — там душа остается, сгорая.
О, душа остается! — Остаться... Не жить... И не быть...

Нет, мне жизни иной не узнать, не узнать, не узнать!
Только раз, только миг брызжет высь ледяная громада;
Упадет, и уйдет, — и пустыню покинет прохлада.
О, пустыню покинет! — Покинуть... Не взять... И не дать...

Стр. 50-51. — Сергей Раевский представлен ст-ниями «Хвала святому Франциску», «Хвалы святого Франциска», «О брате Льве и брате юном», «День благой и радостный Господь...». Три первых ст-ния — сонеты. Сергей Раевский — псевдоним Сергея Николаевича Дурылина (1866—1954), прозаика, поэта, религиозного публициста и историка культуры. В 1908—1913 гг. С.Н.Дурылин был студентом Московского археологического института и автором этнографических очерков о русском старообрядческом севере; входил в «Ритмический кружок» при издательстве «Мусагет». Стихи публиковал редко, отдельного стихотворного сборника не издал. Тяготевший к политическому и духовному радикализму С.Н. Дурылин был последовательно анархистом, толстовцем, «мифотворцем». В 1917 г. под воздействием идей «вселенской Церкви» принял священство, в начале 20-х г. — сложил сан. Стр. 52-54. — Г.А. Рачинский представлен ст-ниями «О, отшумевший мир моих веселых дней...», «Уходит ночь, гася в дали безбрежной...», «Как я искал Тебя в тревогах и волненьях...». Рачинский Григорий Алексеевич (1859—1939) — философ, переводчик, литератор, председатель московского Религиозно-философского общества. Имел большое влияние на юного Андрея Белого, был опекуном С.М. Соловьева

после трагической кончины его родителей. Поэтические вкусы Г.А. Рачинского были сформированы 80-ми годами XIX века, прежде всего — С.Я. Надсоном, которому он открыто подражает и в ст-ниях, помещенных в «Антологии»:

Уходит ночь, гася в дали безбрежной
Последние огни...
О, милый друг, тоскующий и нежный,
Печальный друг, усни!

Суровый день опять покой встревожит
Души твоей больной;
Пока уснуть спокойно сердце может,
Усни, друг мой!
<...>

Стр. 55-56. — Дмитрий Рем представлен циклом «Осенние стансы» («Один брожу по светлым горам...», «Нисходит ночь прохладным сводом...», «Поля дышали пылью и полынью...»). О Дмитрии Реме см. № 23 наст. тома и комментарии к нему. Стр. 57-59. — С.Я. Рубанович представлен ст-ниями «Хмель», «Хабанэра», «Фонтан», «Встречаешь одиноко ты...» и циклом «Полет» («Порывом схвачены одним...», «Дрогнул твой путь серебристый...»). Рубанович Семен Яковлевич (ум. В 1930 г.) — поэт, переводчик, входил в ближайшее окружение Эллиса; отдельных стихотворных сборников не издавал. Как иллюстрацию к словам Гумилева можно привести отрывок из ст-ния «Хабанера»:

Я пою и струны строю,
И широкого сомбреро
Дерзко загнуты края:
Сладострастьем глаз и стана
Ты — влюбленная гетера,
Гибкой силой — ты гитана,
Ты пантера! ты змея!

Стр. 60-61. — Сергей Рюмин представлен ст-ниями «Прощение» («Влекутся тени дня печальною стезею / И покаянья час, рыданий горьких друг, / Дарит душе опять врачующий недуг / И утешает вновь стихающей зарею») и «Осень» («Дымок осенний в воздухе стоит / И луч небес скользит, листов не грея, / Бульвара длинная аллея / И грязный камень под ногой блестит»). Сергей Рюмин — псевдоним Сергея Павловича Боброва (1889—1971), поэта, прозаика, критика, литературоведа, переводчика, художника. Дворянин по происхождению, сын известного шахматиста П.П. Боброва, С.П.Бобров в 10-е годы XX века был известен в московских литературных кругах крайней активностью в самых разных сферах творческой деятельности (среди прочего он был участником «Ритмического кружка» при издательстве «Мусагет»). Его

«сверхидеей» был некий «синтез» всех направлений русского модернизма, что он попытался осуществить, организовав в 1914 г. литературную группу «Центрифуга» (известную ныне из-за участия в ней молодого Б.Л.Пастернака). Его собственное творчество отличалось демонстративным эклектизмом. После революции работал в литературном отделе Наркомпроса и пользовался, по словам Г.В. Иванова, дурной репутацией («сноб, футурист и кокаинист, близкий к ВЧК и вряд ли не чекист сам»). Г.В.Иванов приводит рассказ Боброва о гибели Гумилева: «Этот ваш Гумилев... Нам большевикам это смешно. Но, знаете, шикарно умер. Я слышал из первых рук. Улыбался, докурил папиросу... Фанфаронство, конечно. Но даже на ребят из особого отдела произвел впечатление. Пустое молодчество, но все-таки крепкий тип. Мало кто так умирает. Что ж, свалял дурака. Не лез бы в контру, шел бы к нам, сделал бы большую карьеру. Нам такие люди нужны» (см.: Иванов III. С. 169).
Стр. 62-64. — М.С. представлен ст-ниями «Поэт в современности», «Тема из Бетховена», «Нежность», «Заступница». М.С. — криптоним Михаила Ивановича Сизова (1884—1956), физиолога, педагога, критика, переводчика. В 1900-е годы, будучи студентом естественного отделения физико-математического факультета Московского университета М.И.Сизов познакомился с Андреем Белым и вошел в кружок «Аргонавтов», объединявший творческую молодежь, разделявшую «новые убеждения» современной культуры. С тех пор Сизов, в качестве «друга Белого» принимал участие во всех заметных акциях московских символистов, в том числе — входил в инициативную группу издательства «Мусагета». Хотя М.И.Сизов не мыслил себя профессиональным литератором, он обладал несомненным поэтическим талантом, доказательством чему (и иллюстрацией слов Гумилева) может служить ст-ние «Заступница»:

С ранних лет я слышал звуки
Водопада тишины.
С ранних лет сжимал я руки
От восторгов вышины.

В звездном свете сердце жило.
Звездным хором мир парил.
И до слуха доходило
Как бы имя: Михаил.

Проходил ли с светлой ратью
Сам архангел в те часы,
Иль другой в свой срок к Распятью
Подносил судеб весы,

Иль Сам Бог в слезах участья
На ковер миров ступал
И одну крупинку счастья
В жизнь бушующую клал,

Иль еще священней были
Те мгновения. Но тьмой
Долго разум заносили
Вихри суеты земной.
<...>

Стр. 65-67. — М.В. Сабашникова представлена ст-ниями «На заре», «Молитва», «Когда любви сладчайший мед...», «Неправда ли с тех самых пор...», «Смерть», «Вечерний вздох светясь прошел по хлебу...», «На рассвете прозябая...», «Мой страж следить за мной пришел...», «Я осеню его Моей предвечной тенью...». Сабашникова Маргарита Васильевна (1882—1973) гораздо более, чем поэт известна в качестве деятельницы антропософского движения, меценатки «серебряного века», жены М.А.Волошина, адресатки многих ст-ний Вяч.И.Иванова. Как образец ее стихотворчества можно привести ст-ние «На рассвете прозябая...»

На рассвете прозябая,
Звездам меркнущим внимая,
Поднималась над землей,
Обручалася с зарей,
Изумрудом колосилась —
И перо Жар-Птицы снилось,
И томим огнем Жар-Бог.
Золотой огонь не сжег,
Ввечеру склонился колос;
Ввечеру темна тропа.
Там в молчаньи был мне голос:
«На рассвете жди серпа».

Стр. 68-70. — Б.А. Садовской представлен ст-ниями «Заря», «Флакон узорчатый духов любимых...», «Страшней всего последний каждый миг...», «Обман», «Царица желтых роз и золотистых тел...», «В холодном блеске простоты...». О Б.А.Садовском см. №№ 19, 28, 36 наст. тома и комментарии к ним. Стр. 71-73. — А.А. Сидоров представлен ст-нием «Рыцарь с лебедем», являющимся рифмованным пересказом сюжета оперы «Лоэнгрин» Р. Вагнера. О специфике иллюстраций в журнале «Нива» рассказывается в воспоминаниях Г.В. Иванова: «Однажды в «Ниве» решились на реформы: расширить и обновить отдел рецензий и уничтожить знаменитые «Объяснения к рисункам»: «Голуби (стр. 127). Кто из нас не любит голубей? Талантливый художник Фукс изобразил этих милых птиц, когда они...». Но реформы публике не понравились. В письмах читателей пошли жалобы и на отсутствие объявлений, и на то, что новые рецензенты (Гумилев, Кузмин, Зноско-Боровский) пишут непонятное и о непонятном. Не помню, были ли восстановлены объявления, но модернистов сократили...» (Иванов III. С. 243). «Непонятная рифма» в строфе:

Белый рыцарь — победитель,
Черный враг в пыли поник.
«Мой единственный спаситель,
Ты мой друг и мой жених!».

О А.А. Сидорове см. № 23 наст. тома и комментарии к нему. Стр. 74-76. — С.М.Соловьев представлен циклом «Розы Афродиты» («Парис», «Триолет», «Элегия», «Мудрая Муза», «Поцелуй», «Венера и Анхиз», «Купание нимф», «Посещение Диониса», «Вакханка», «Послание», «Померкло театральное крыльцо...», «Я тебя не беспокою?..», «Ты порвала насильственные узы...», «Эпилог»). О С.М. Соловьеве см. №№ 27, 28 наст. тома и комментарии к ним. Стр. 77-79. — Л.Н. Столица представлена ст-ниями «Лада», «К ночи», «К дождю», «К радуге», «К солнцу» («Солнышко, солнышко, дайся мне, дайся! Вниз на девичьи колени склоняйся / Юной главою, / Вкруг увитою / Дремою алой / И вялой. / Желтые кудри твои расчешу я, / Лишь на персты свои нежные дуя»). Столица Любовь Никитична (урожденная Ершова, 1884—1934) — поэтесса, автор книг «Раиня» (1908), «Лада» (1912), «Русь» (1912), стихи которых синтезируют славянскую архаику с бытописанием крестьянской России. После революции Л.Н.Столица уехала из Москвы на юг России, затем — в Болгарию, печаталась в эмигрантской периодике. Умерла в Софии. Стр. 80-81. — В.Ф. Ходасевич представлен ст-ниями «К Музе», «Стансы». О В.Ф.Ходасевиче см. № 65 наст. тома и комментарии к нему. Стр. 82-83. — М.И. Цветаева представлена ст-ниями «Девочка-смерть», «На бульваре». О М.И. Цветаевой см. № № 30, 41 наст. тома и комментарии к ним. Стр. 84-85. — Эллис представлен циклом «Гобелэны» («Эпитафия», «Терцины», цикл «Сонеты» («Шутили долго мы, я молвил об измене...», «Вечерний свет ласкает гобелэны...», «Дыханьем мертвым комнатной весны...», «Как облачный, беззвездный небосклон...», «Как мудро-изощренная идея...», «Роняя отмер бьют двенадцать раз...», «Гремит гавот торжественно и чинно...»), «Последнее свиданье»). Об Эллисе см. №№ 11, 21, 28, 30 наст. тома и комментарии к ним.

34. Аполлон 1911. № 7.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Изб (Вече); Лекманов.

Дат.: июль 1911 — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

О К.М.Фофанове см. № 23 и комментарии к нему.

«Кончина К.М.Фофанова 17 мая 1911 года вызвала целый ряд некрологических статей о нем, в которых варьировались уже знакомые мотивы. Все та же буренинская мысль о «почти бессознательном пении» повторена в некрологе Е.А.Колтоновской <...> развивающей <...> тезис об отсутствии всякой эволюции Фофанова <...> В некрологе под инициалами Г.Л.И. (видимо — Глинский Б.Б.), выдержан-

ном в скорбном и апологетическом тоне, Фофанов назван «поэтом божьей милостью», который вопреки «грозным бичам влиятельной гражданской критики», «дерзал всенародно поклоняться... перед красою Божьего мира» <...> Наибольшее историко-литературное значение в этом ряду имеют скромный отклик на смерть Фофанова Н.С. Гумилева и статья В.Я. Брюсова» (Тарланов Е.З. Константин Фофанов: Легенда и действительность. Петрозаводск, 1993. С. 28). Далее, пересказывая почти дословно некролог Гумилева, Е.З. Тарланов обращает внимание, что «сближение имен Надсона и Фофанова» уже не имеет прежних коннотаций негативной оценочности, но «объясняется признанием Гумилевым общих гуманистических начал их творчества, тем «светом добра», который он чувствовал в поэзии Фофанова» (Там же. С. 29). Говоря о статье Брюсова (сопоставленной с гумилевским некрологом), Е.З. Тарланов пишет: «Для Брюсова право Фофанова на «видное и почетное место среди русских поэтов XIX века» несомненно, хотя он и признает, что «бесспорный, большой талант поэта не соединился в нем с силой мысли, с широкими взглядами на мир и жизнь»» (Там же).

Стр. 3. — Имеется в виду граф Арсений Аркадьевич Голенищев-Кутузов (1848—1913), поэт, сановник царствований Александра III и Николая II, «ультраконсерватор» (С.Я. Витте) и сторонник «чистого искусства»; известен, прежде всего как автор текстов к вокально-инструментальному циклу «Пляски Смерти» М.П. Мусоргского. Стр. 10-13. — Имеется в виду ст-ние Г. Лонгфелло (см. комментарий к стр. 9 № 59 наст. тома) «Дня нет уж...» в переводе И.Ф.Анненского:

<...>

Стихов бы теперь понаивней,
Помягче, поглубже огня,
Чтоб эту тоску убаюкать
И думы ушедшего дня,

Не тех грандиозных поэтов,
Носителей громких имен,
Чьи стоны звучат еще эхом
В глухих коридорах Времен.

Подобные трубным призывам,
Как парус седой кораблю,
Они наполняют нас бурей,
А я о покое молю.

Мне надо, чтоб дума поэта
В стихи безудержно лилась,
Как ливни весенние хлынув,
Иль жаркие слезы из глаз,

Поэт же и днем за работой,
И ночью в тревожной тиши
Все сердцем бы музыку слышал
Из чутких потемок души...
<...>

Мастерское применение приема реминисценции дало возможность Гумилеву — с помощью Анненского и Лонгфелло — в крохотном некрологе создать исчерпывающе-глубокий образ Константина Фофанова в его отношении как к эпохе «серебряного века», так и к самому автору рецензии.

35. Аполлон 1911. № 7.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Изб (Вече); Лекманов.

Дат.: июль 1911 — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

О В.В. Гофмане см. комментарии к стр. 63, 74-80 № 28 наст. тома.

«Причины и обстоятельства самоубийства Гофмана, последовавшего в Париже 13 августа (31 июля по старому стилю) 1911 г. не поддаются однозначному толкованию; ясно лишь одно: поэт застрелился в состоянии острого психического срыва. <...> Смерть Гофмана вызвала в России чрезвычайно широкий общественный резонанс. О гибели двадцатисемилетнего поэта, при жизни почти безвестного, сообщили во многих журналах и газетах. Возможно, внимание к свершившемуся было дополнительно стимулировано тем, что от писательских самоубийств Россия к 1911 году уже успела отвыкнуть: последними к тому времени крупными авторами, которые решили свести счеты с жизнью, были Всеволод Гаршин (1888) и Николай Успенский (1889). С Виктора Гофмана в русской литературе начался новый суицидальный ряд: вслед за ним писательский мартиролог пополнили Александр Косоротов (1912), Всеволод Князев (1913), Надежда Львова (1913), Иван Игнатьев (1914), Самуил Киссин (Муни; 1916), Алексей Лозина-Лозинский (1916), Анна Мар (1917). Самоубийство поэта стало своеобразным отличительным знаком эпохи и частным отражением общего суицидного поветрия, охватившего тогда самые различные круги русского общества <...> Трагическая развязка наложила свой отпечаток на некрологические высказывания о Гофмане, в которых акцентировались одиночество, непоиятость, душевная ранимость, отчужденность поэта от литературных кругов <...>Наиболее внятной, определенной и притом лаконичной была, пожалуй, итоговая оценка творчества Гофмана, данная Н.С. Гумилевым...» (Лавров А.В. Виктор Гофман: между Москвой и Петербургом // Писатели символистского круга. С. 208-214). О трагической жизни и смерти В.В.Гофмана см. также: «А сердце рвется к выстрелу...» / Сост. А.А.Кобринского. М., 2003. С. 70)

36. Аполлон. 1911. № 8.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Изб (Вече) -- Лекманов.

Дат.: август 1911 — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

Об альманахах «Северные цветы», предшествующих рецензируемому, см. комментарии к стр. 5-7 № 28 наст. тома. В рецензии не упомянуты помещенные в данном выпуске альманаха собственные стихи («Наплывала тень... Догорал камин...» [«У камина» (№ 10 (II)] и «Паломник» (№ 61 (II)), рассказ З.Н. Гиппиус «Шум смерти», «Отрывок из романа «Сто земных соблазнов»» В.Я.Брюсова и статья М.А.-Волошина «Аполлон и мышь» (о причинах игнорирования Гумилевым волошинского творчества см. комментарий к стр. 24 -25 № 33 наст. тома).

Стр. 10-11. — Имеются в виду ст-ния «Демон самоубийства» и «К.Д.Бальмонту» («Как прежде мы вдвоем в ночном кафэ. За входом...»). Стр. 14-18. — З.Н. Гиппиус (см. об отношении к ней Гумилева стр. 59-60 к № 28 наст. тома и комментарии к ним) поместила в альманах цикл «Неуместные рифмы» — ст-ния «Ищу напевных шо-потов...» (где применены т.н. «корневые», левосторонние рифмы: шепотов — шорохи, шуме — шутки, искристых — истины) и «Верили мы в неверное...» (где рифмуются начальные слова смежных строк). Стр. 19-21. — Имеется в виду очерк К.Д. Бальмонта (см. об отношении к нему Гумилева №№ 10, 28, 39, 47 и комментарии к ним) «Забытые сокровища (Египетская Любовная Поэзия)». Стр. 25. — Джайадева (Джаядева) Пиюшаварша — индийский писатель XII в., автор поэмы «Гитаговинда». «Письма русского путешественника» — описание Н.М. Карамзиным его заграничного путешествия 1789—1790 гг. — опубликованные в 1791—1792 гг. в «Московском журнале», стали эталоном «чувствительного» и утонченного языка сентиментализма, призванного смягчить «злые сердца». Гумилев пародировал «Письма русского путешественника» в письмах к Брюсову: «Но так как за последнее время новые мои взгляды на искусство стихосложения, вызванные отчасти «Путями и перепутьями», частью перечитыванием Пушкина, еще не сумели найти себе места в моих стихах, хотя поколебали и уничтожили многое, то я посылаю Вам некоторые. Строение последней фразы доказывает, что я перечитывал и Карамзина» (ЛН. С. 463). Стр. 27-28. — В цикл «Египетские песни» вошли ст-ния «Любовь», «Богомолец», «Дорогой Солнца», «Птицелов», «Красивой», «Час любви», «Горлица», «Ожидание», «Локоны», «Стебель», «Вдогонку», «Где гордые стены?», «Мед златой», «Предел», «День совершай», «Запад-Сумрак», «Гранат», «Смоковница», «Сикомора», «Сестра», «Час наступил», «Нежная, нежная». Как образец стиля ст-ний этого цикла можно привести ст-ние «Запад-Сумрак»:

Запад-сумрак. Край Заката — край свершенностей и сна.
Те, кто там безгласно дремлют, их сковала пелена.

<...>

Стр. 29. — Ю.К. Балтрушайтис представлен в альманахе ст-ниями «Горная тропа», «Песочные часы», «Синева», «Видение», «Аллея», «Зимняя бессонница», «Deo ignoto». О Ю.К.Балтрушайтисе см. № 38 наст. тома и комментарии к нему. Стр 30. — Д.С. Навашин представлен в альманахе ст-ниями «Я руку Вам тогда поцеловал...», «И ваших губ изнеженный цветок...», «Скажите мне, мой недоступный друг...», «О благодетельный ритм, лучшее жизни неземной...» и рассказом «Морской разбойник». Навашин Дмитрий Сергеевич (1889—1937) — на момент написания рецензии — студент юридического факультета Киевского университета, впоследствии — советский ответственный работник, убитый в Париже при загадочных обстоятельствах (см.: ПРП 1990. С. 315). Стр. 33-34. — Рассказ Б.А. Садовского (см. о нем №№ 19, 28 наст. тома и комментарии к ним) «Под Павловым щитом» повествует о молодом любовнике старой вельможной дамы павловского царствования, получившем ее хлопотами орден св. Анны: «Маслянистый огненно-сладкий шартрез буйно стукнул в голову Катерине Николаевне, старая ее кровь, запылав, быстрее побежала по синим жилам. Легко вспрыгнула княгиня на широкую кровать, свернулась огромной кошкой и, сдерживая бурную дрожь, глядела как Федор Петрович, морщась, допивал крепкое вино.

— Что же ты не поцелуешь меня, мой купидончик? — от страсти шипящим, тонким голосом молвила она

Федор Петрович встал, приосанился, медленно-благоговейно снял с плеча ленту, отстегнул звезду; бережно сложил их на стуле, вздохнул тяжко и полез на кровать». Стр. 35-39. — В предисловию к альманаху говорится: «...Альманах не задается целью объединить какую-либо определенную группу писателей. В этой книге соединили свои страницы, — стихи рассказы, драматические сцены, статьи, — несколько друзей к <нигоиздательст> ва «Скорпион» и журнала «Весы», и связывает их скорее именно это дружество, чем полное совпадение литературных взглядов. Впрочем, одно общее убеждение, действительно, сродно всем участникам альманаха: это — вера в высокое значение искусства, как такового, которое не может и не должно быть средством к чему-то иному, будто бы высшему, и твердое стремление посильно служить именно «высшему» искусству». Искусство «как средство к чему-то иному, будто бы высшему» рассматривали «теурги» — младосимволисты во главе с Вяч.И. Ивановым.

37. Аполлон. 1911. № 9.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- Ст ПРП -- ЗС -- ПРП 1990 -- СтПРП (ЗК) -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Полушин -- ОС 1991 -- СП (Ир) -- Проза поэта; Лекманов.

Дат.: сентябрь 1911 — по времени публикации.

Наряду с «легендой Анненского» (см. № 26 наст. тома и комментарии к нему) в «мифологии акмеизма» с легкой руки Гумилева важное место занимает «легенда Готье». В отличие от «легенды Анненского» «легенда Готье» не создана Гумилевым, но «распространена» им в среде современной ему культуры. «Имя едва ли не

каждого крупного художника окружено легендой. Легенда о Готье — это легенда об убежденном стороннике и теоретике «искусства для искусства», о блестящем, «непогрешимом» но холодном мастере, озабоченном лишь формальным совершенством своих творений, отрешенном от жизни и ее тревог» (Косиков Г.К. Теофиль Готье, автор «Эмалей и камей» // Готье Т. Эмали и камеи. М., 1989. С. 5). Гумилев явился едва ли не главным популяризатором творчества, и, главное, имени Готье в русской культуре начала XX века: его усилиями во многом объясняется тот факт, что имя французского писателя, являвшееся еще для поколения интеллигентных русских читателей 1890-х — 1900-х гг. в лучшем случае — культурной «экзотикой», прерогативой эрудитов и специалистов, а в худшем — пустым звуком, стало для читателей 1910-х годов легко «узнаваемым», благодаря устойчивой связи с реалиями современной им культуры, перекликающимися с атрибутикой упомянутой «легенды». Причины этого гумилевского «культуртрегерства» заключаются не только в личном пристрастии поэта. «Готье <...> был важен для него <...> как соратник <...> в схватке акмеизма с «преодолеваемым» символизмом, причем силы сторон, особенно на первых порах, были далеко не равны. Молодые Гумилев и Мандельштам не могли не чувствовать, что бросают вызов не просто одной из многочисленных литературных школ, а чему-то гораздо большему — некоему эпохальному, имеющему глубокую философскую подоснову умонастроению в искусстве, которому они могли противопоставить лишь несколько, не лишенных резона, но как бы «локальных» по своему смыслу тезисов. В период «Цеха поэтов» и журнала «Аполлон» акмеисты посматривают на символизм снизу вверх, и в их задиристых выпадах можно различить если не робость, то по крайней мере толику неуверенности.

Чтобы обрести эту недостающую уверенность, они должны были, не довольствуясь опорой на собственные силы, найти в истории литературы достаточно авторитетные прецеденты, созданные писателями, у которых стихия «предметности» играла бы заметную, а по возможности и решающую роль. Вот откуда этот странный, по первому впечатлению, ряд, выстроенный Гумилевым: Вийон — Рабле — Шекспир — Готье» (Косиков Г.К. Указ. соч. С. 319-320). Нужно заметить, что в указанном «ряду» Рабле, Шекспир и (в гораздо меньшей степени) Вийон могли быть лишь «истолкованы» акмеистами, как они были уже бессчетное количество раз были «истолкованы» предшествующими теоретиками всевозможных литературных «направлений». Требовался «свой классик», каковым и стал для акмеистов Теофиль Готье или, точнее, каковым он был «сделан», благодаря неуемной энергии своего гениального русского переводчика.

Статья Гумилева о Теофиле Готье оставляла у неискушенного читателя впечатление, что Готье является одним из величайших писателей Европы, подлинным «властителем дум» нескольких поколений, лишь по странному стечению обстоятельств оказавшимся не известным в России так, как стали известны его современники — Гюго, Бальзак, Стендаль. Между тем, реальный Готье даже для французского «массового» читателя конца XIX- начала XX века (но, конечно, не для специалистов и ценителей поэзии) являлся величиной достаточно спорной и, так сказать, «расплывчатой». Подавляющая часть наследия Готье — всевозможные очерки и художе-

ственная публицистика, результат «каторжной» журналистской работы, которая была его основным занятием с 1836 года до смерти. «...Готье скончался, успев сделать в литературе ничтожно мало по сравнению с тем, на что он был способен и что сулило его литературное дарование. Остались невоплощенные проекты. Долгие годы Готье вынашивал замысел «Истории Венеции в XVIII веке», надеялся продолжить «Гротески», написать несколько «буффонных и фантастических» поэм, повестей и романов, создать собственную «Федру» — все это пошло прахом. Публика и поныне с удовольствием читает «Мадемуазель де Мопен» и «Капитана Фракасса» — и это справедливо. И все же в большую историю литературы Готье вошел как автор всего одного — правда, блестящего и, главное, сугубо своеобычного — сборника стихов, носящего название «Эмали и камеи»» (Косиков Г.К. Указ. соч. С. 10-11). О Теофиле Готье см. также №№ 56, 81 наст. тома и комментарии к ним.

Стр. 1-2. — Имеется в виду сборник «Современный Парнас» («Le Parnasse Contemporain», 1866), который дал название литературной группе «Парнас» (Леконт де Лиль, Т. де Банвиль, Л. Дьеркс, Эредиа, Сюлли-Прюдом и др.), эстетической программой которых был отказ и от реалистических и от нарастающих в это время «символистских» тенденций, и утверждение формального мастерства как главной цели художественного творчества. «Парнасцы» были «французской версией» адептов «чистого искусства», «искусства для искусства» Большую роль в идейном оформлении программы «парнасцев» сыграли предисловие Т.Готье к роману «Мадемуазель Мопен», а его «Эмали и камеи» стали для них образцами «чистой поэзии». Стр. 4-6. — «A poète impeccable au parfait magicien ès-langue française à mon très cher et très vénéré maître et ami THÉOPHILE GAUTIER avec les sentiments de la plus profonde bumilité je dédie CES FLEURS MALADIVES. C.B.» («Непогрешимому поэту, всесильному чародею французской литературы, моему дорогому и уважаемому учителю и другу ТЕОФИЛЮ ГОТЬЕ как выражение полного преклонения посвящаю эти БОЛЕЗНЕННЫЕ ЦВЕТЫ» (пер. Эллиса)). Стр. 13-14. — Цитируется ст-ние А.С. Пушкина «To Dawe, esqr.» («Зачем твой дивный карандаш...»). Стр. 18. — Имеются в виду слова д'Альбера, героя романа «Мадемуазель де Мопен»: «Синтия! Вы прекрасны! Спешите! Кто знает, будете ли вы жить завтра!» (цит. по.: ПРП 1990. С. 343). Стр. 23. — Имеется в виду рассказ Готье «Трубка опиума»; см. о роли этого рассказа в творчестве Гумилева комментарии к № 15 (VI). Стр. 26-27. — Имеются в виду ст-ния «Симфония ярко-белого», «Контральто» и «Тайное сродство». Стр. 45-46. — Цитируется ст-ние «Искусство». Стр. 50-51. — Ср. описание интерьера с ст-нием № 18 (II). Стр. 58. — Ср. с образом библейского охотника и строителя вавилонской башни Немврода (Нимврода) в ст-ниях №№ 35, 89 (II). Стр.75. — Риу Луи-Эдуард (Rioult, 1790—1864) — художник школы Давида. Стр. 77. — Трагедия В. Гюго «Эрнани» стала своеобразным «манифестом» французского романтизма. Стр. 82 -83. — Нерваль (Nerval) Жерар де (настоящее имя Жерар Лабрюни (Labrunie), 1808—1855) — французский поэт-романтик, однокашник и друг Готье со времени его учебы в лицее. О нервалианских мотивах в творчестве Гумилева см. комментарий к №№ 6, 10 (VI).

Стр. 92. — «Поэма «Альбертус или Душа и грех. Теологическая легенда» завершается строками: «...закройте дверь, дайте мне щипцы, и скажите, чтоб принесли том Пантагрюэля»» (ПРП 1990, С. 343). В акмеистическом манифесте Гумилева Рабле являлся «соседом» Готье в перечне великих «предтеч» акмеизма (см. № 56 наст. тома). Стр. 138-143. — «Комедия смерти» («La comédie de la Mort») — поэтический сборник Готье (1838), остальные указанные произведения — романы. Стр. 150-151. — Жирарден Дельфина де (1805—1855) — французская писательница; «За горами» («Tra los montes», 1841) — книга очерков Готье о путешествии в Испанию.Стр. 163-164. — Сент-Бёв Шарль Огюстен (Sainte-Beuve, 1804—1869) — поэт и критик, развивавший и популяризировавший эстетические идеи т.н. «плеяды» французских поэтов XVI в. Стр. 166. — «Гротески» (1844) — сборник историко-литературных новелл Готье. Стр. 179-180. — Имеется в виду программное ст-ние Верлена-символиста «Искусство поэзии». Стр. 180-182. — Имеется в виду «теория соответствий» С. Малларме и А.де Ренье — см. комментарии к № 56 наст. тома. Стр. 184-185. — Развернутую оценку Гумилевым роли Верхарна в европейской литературе см. № 11 наст. тома и комментарии к нему. Стр. 195. — Об «озерной школе» см. № 78 наст. тома.

38. Аполлон 1911. № 10.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Изб (Вече); Лекманов; Москва 1988.

Дат.: октябрь 1911 — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

Балтрушайтис Юргис Казимирович (1873—1944) — поэт, переводчик, дипломат. Сын бедного литовского крестьянина, Ю.К. Балтрушайтис сумел получить университетское образование, причем, помимо занятий на естественном отделении физико-математического факультета Московского университета, являлся вольнослушателем историко-филологического. Вместе с С.А. Поляковым, К.Д. Бальмонтом и В.Я. Брюсовым Ю.К. Балтрушайтис был организатором книгоиздательства «Скорпион» и журнала «Весы». Дебютировав как поэт в 1899 г., Балтрушайтис публиковал свои стихи, помимо «Весов», во всех крупных модернистских изданиях «серебряного века», но плодовитым автором назвать его нельзя, прежде всего — из-за большой требовательности к качеству собственного творчества. Его творчество, являющее собой «содружество поэзии и философии» (см. РП I. С. 147), было сознательно отчуждено от проблем и образов «повседневности»:

Среди людей, я средь — чужих...
Мне в этом мире не до них,
Как им в борьбе и шуме дня
Нет в жизни дела до меня.
(«Одиночество»)

До революции вышло две книги его стихов (о второй книге — «Горной тропе» — см. № 49 наст. тома и комментарии к нему). После революции и отпадения стран Балтии от России Ю.К. Балтрушайтис был чрезвычайным посланником и полномочным представителем Литовской Республики в РСФСР (позднее — в СССР), затем — советником литовского посольства во Франции. Умер в оккупированном Париже. О творческом пути Балтрушайтиса см.: Дауётите В. Юргис Балтрушайтис. Вильнюс, 1983.

О И.Г.Эренбурге см. № 30 и комментарии к нему.

Стр. 18-20. — Терцинами написаны ст-ния «Пан», «На кладбище», циклы «Флорентийские терцины», «Времена года», «Сандро Ботичелли». Гумилев, очевидно, имеет в виду ст-ние «Пан» («Ты знаешь, этой ночью Пан воскрес. <...> Он в наши окна как в ручьи глядится, / И так влекут в непроходимый лес / Его звериностройные копытца»).

Грааль Арельский (Петров Стефан Стефанович, 1888 или 1889 — 1938 (?)) — поэт, беллетрист. Дебютировал как поэт в 1910 г., будучи студентом астрономического отделения физико-математического факультета Петербургского университета. В 1911—1912 гг. состоял одновременно в «Академии эгофутуризма» (который понимал как «слияние с природой» — см.: РП II. С. 6) и «Цехом поэтов», сделав, в конце концов, выбор в пользу последнего. Под маркой «Цеха» вышла вторая книга Грааля Арельского «Летейский брег» (1913), стихи которой развивали традиции «научной поэзии». После революции публиковал книги о Космосе — фантастические и научно-популярные — и стихи для детей. В 1937 г. был арестован и пропал без вести в ежовских застенках.

Стр. 24-25. — Грааль — предмет мистического поклонения Рыцарей Круглого Стола, по самой распространенной версии — чаша, в которую Иосиф Аримафейский собрал кровь распятого Христа. Блок называл этот псевдоним «верхом кощунства и мистического анархизма» (см.: РП II. С.6). О книге И.Г. Эренбурга «Стихи» (Paris, 1910) см. № 30 наст. тома и комментарии к нему. Стр. 26. — Игорю Северянину посвящено ст-ние «Песнь Суламифи», а многие из ст-ний книги выполнены в узнаваемой «северянинской» стилистике:

> И в руке детски-маленькой, с книжкой тонкой и длинной,
> Лепестки розоватые мне струили наркозы!
> И на мех леопардовый их, с небрежностью чинной,
> Вы бросали насмешливо, не нарушивши позы.
> («В гостиной. Сонет»)

Под «поэтами-экзотиками» Гумилев должен был, прежде всего, разуметь самого себя, ибо книга Грааля Арельского буквально нашпигована реминисценциями и прямыми заимствованиями из его ранней поэзии:

Я тебе расскажу (ты забудь наши хмурые дни?!)
Про далекие страны, где жрицами черные девы...
<...>
Будет снится тебе о другой золотистой весне,
И о стройных растеньях тропически яркого сада.
(«Berceuse»)

Колебался синий дым курений,
Содрогались мускулы лица,
Перед ней склонившего колени
Бледного, влюбленного жреца.
<...>
И когда над знойно спящим Нилом
Полосы жемчужные легли,
Сириус, — сияющим могилам,
Что-то стал шептать цветам земли.
(«Клеопатра»)

На полями, залитой огнями,
Сатаною бал давался странный, —
Танцевали девушки с козлами,
И уста алели, словно раны.
(«Au-to-dafé» (так! — *Ред.*))

Ср. №№ 81, 53 и 63, 167 (I). Стр. 27-28. — В первом ст-нии книги («Au-to-dafé») — «Был закат. Бледнели все инфанты». Во втором ст-нии («Инквизитор») — «Пройдут маркизы горделиво / В своих сребристых париках». В третьем ст-нии («Рабыня») — «Грезится, что все она царица / В царской изумрудной диадеме!».

Сведений о С. Константинове нет.

Стр. 38-40. — Ст-ния «Миниатюр» весьма близки по содержанию и форме поэзии самого Гумилева эпохи ПК. Это «страшные» баллады («Легенда», «Мы пили с ней вино в роскошном кабинете...», «Сон»), мистическая поэма «Старая сказка», почти дословно повторяющая «Деву Солнца» и «Сказку о королях» (см. №№ 19 и 21 (I)): рассказ о «могучем царе», увидевшем во время триумфального шествия прекрасную деву — и выбежавшего к ней из колесницы («...А бог земной забыл свой трон / И меч, и скипетр, и венец»). Ст-ние «Мыши» (оставаясь оригинальным) повторяет сюжет «Крысы» (см. № 30 (I)):

Ночью в доме бродят мыши,
Ночью дождь стучит по крыше
И о чем-то стонет, плачет,
Ночью ведьма в ступе скачет
И метлой на звезды машет,

На болоте черти пляшут, —
То-то страха! то-то горя!
Соня плачет, ветру вторя,
И, чтоб ведьма не поймала,
Прячет нос под одеяло.
Шорох: — Васька на ловитву
Тихо вышел, и молитву
Соня шепчет, чуть живая:
«Это ведьма! злая, злая —
Боже, Боженька мой милый,
Сохрани меня, помилуй!
Вот идут... вот кто-то рядом,
Черный, длинный с страшным взглядом,
Точно черт на стенке храма...
Мама! мама! где ты? ма-ма!»
Входит няня со свечою:
«Соня, спи! Господь с тобою!
Ты весь дом перебудила...
Что ты? С нами крестна сила!»
Ночью в доме ходят мыши,
Ночью дождь стучит по крыше.

Стр. 40-41. — Имеются в виду ст-ния «Непропетая песня Заратустры», «Заратустры кольцо золотое...», «Заратустра! Заратустра!..». Стр. 41-42. — «Брюсовские мотивы» в ст-ниях «Миниатюр» — экзотико-исторические («Храмы, колоннады, термы Каракаллы / Заростали мохом и травою. / Вместо олимпийцев и богов Валгаллы / В небе души реяли толпою» («Шестое столетие»)), «бальмонтовские» — романтически-богоборческие:

У моря сидел я, у сумрачных скал,
И тихо шептал умирающий вал:
«Нет Бога!»
Я был на вершине, и ветра порыв
Слова мне примчал, тороплив и пуглив:
«Нет Бога!»
<...>

Брюсов и Бальмонт «периода «Горящих зданий»» (эта книга Бальмонта вышла в 1900 г.) были той «школой», которую «проходил» в 1903—1905 гг. и Гумилев.

Тартаковер Савелий Георгиевич (1887—1954) — выдающийся шахматист, один из основоположников современных шахмат, автор многих шахматных учебников и теоретических работ. Известен также как переводчик немецких поэтов и автор

мистификации — сборника «Антология лунных поэтов» (Париж, 1928). Рецензируемая книга издана в 1911 г. в Ростове-на-Дону. (см.: ПРП 1990. С. 316).

Стр. 49. — Имеются в виду ст-ния «Я раб!» («Господь! Ослабши, упаду ли...»), «Беспорочная ли?» («Но тот изрек: Ведь отвергла / Любовь! Не смог в ней грех прочесть я...»), «Отче наш!» (Отче наш! Бог! Погляди: изнемождены / Тщетным исканием счастья возможного...»), «Desperado» («Мечась в тяжком бреду и пылая в огне, / Издыхает надежда во мне...»). Стр. 52-53. — Бялик Хаим-Нахман (1873—1934) — еврейский поэт, писавший на иврите. Аш Шолом (1880—1957) — еврейский прозаик и драматург, писавший на идиш.

Конге Александр Александрович (1891—1916) — поэт. Коренной петербуржец, потомок обрусевших датчан, сын чиновника. Будучи студентом Политехнического института печатался в журнале «Gaudeamus»; в начале 1910-х гг. знакомится с Б.А. Садовским и молодыми писателями его «свиты», в т.ч. — с М.А. Долиновым, вместе с которым и выпустил свою единственную книгу стихов. К каким-либо литературным «течениям» не принадлежал, его публикации рассыпаны по второстепенным петербургским журналам. Во время Мировой войны поступил в военное училище, был призван в действующую армию и погиб. М.А. Зенкевич в «фантастических воспоминаниях» «Мужицкий сфинкс» вспоминает два стиха Конге, которые «похвалил в Цехе Гумилев»:

Как будто сердце укололось
О крылья пролетевших лет...

(см.: Советская литература. 1990. № 6. С. 72; РП III. С. 46). Долинов Михаил Анатольевич (1892—1936) — поэт, режиссер. Сын актера и режиссера Александринского театра А.И.Котляра. После окончания 2-ой Петербургской гимназии (1911) поступил на юридический факультет Петербургского университета; тогда же стал активно «вращаться» в литературных кругах петербургского «серебряного века». В 1915 году выпустил уже «индивидуальную» книгу стихов «Радуга» (см. № 67 наст. тома и комментарии к нему), печатался в журналах «Лукоморье», «Новый Сатирикон», занимался театральными проектами. В начале 20-х годов эмигрировал, жил в Берлине, затем в Париже, где и умер.

Стр. 56. — Кондратьев Александр Александрович (1876—1967) — поэт, прозаик, переводчик, критик, мемуарист. Печатался в «Новом пути», «Весах», «Золотом руне», «Перевале», «Аполлоне». Был секретарем литературного «Кружка Случевского», который посещал Гумилев, оставил воспоминания о нем (Кондратьев А.А. Из литературных воспоминаний. Н. Гумилев // Последние известия (Таллинн). 20 февраля 1928). Отношение А.А. Кондратьева к молодому Гумилеву точно сформулировано в письме к И.Ф. Анненскому от 16 июня 1908 г.: «Гумилев подает большие надежды и, когда, по примеру Брюсова, перестанет ломаться, безусловно даст несколько хороших вещей» (РГАЛИ. Ф. 6. Оп.1. Ед.хр. 334. Л.4; цит. по:

Русская литература. 1988. № 2. С. 174). В цитате из предисловия Кондратьева (стр. 56-62) Гумилевым выпущены фрагменты, очевидно намекающие на критическую позицию Кондратьева по отношению к рецензенту и прочим литераторам-модернистам: «Музы любят молодых поэтов, ибо знают они, что не будут их мучить эти избранники, не станут требовать от них verilay, или какой-либо особенно трудной и утомительной пляски, дабы передать потом на суд знатоков ритмические движения бедер и чресел; не станут, подобно пресыщенным мастерам стиха мучить их, требуя гиератических поз и священных фигур. <...> Читатель сам увидит, какие стихотворения стоят выше, как в отношении яркости красок, так и в области техники, какие отличаются музыкальной певучестью, в каких заманчивы образы и какие заставляют желать лучшего. Эти наблюдения облегчат ему рецензенты и критики, которые не преминут сообщить, на кого из обоих стихотворцев имел большее влияние тот или иной из уже пользующихся славой собратьев, и на какие лавры и тернии может каждый из них рассчитывать в будущем». Стр. 63-69 являют собой «ответ» Гумилева по набросанному Кондратьевым «плану».

Стр. 64-65. — Названия ст-ний Конге и Долинова, действительно, повторяются, равно как их общий «тон»:

Вечер (М.А. Долинов)
Ивы надречные гнутся печально
Дальше луны над нивой,
Струнные звоны одежды зеркальной
Колышет покой молчаливый.

Лотос, азалия, бледности лилий
Дышат во сне аромата,
Словно убитые чайки без крылий,
Парившие где-то, когда-то...

Вечер (А.А. Конге)
Королевна, королевна,
Свет и радость юных дней —
Будь безгневна, будь безгневна
Тихой пленности моей.

Тихий голос (о любви ли?)
Скажет слово, запоет.
Тени плыли, даль обвили
Расплескались в хоровод.

Вновь о давнем, вновь о давнем
Я поведаю мечтам. —
Терем ночи стукнет ставнем,
Сон прильнет к моим устам.

Стр. 66-67. — К разделу стихов М.А.Долинова предпослан эпиграф из Брюсова, ст-ние «Отрава» М.А.Долинова, как явствует из авторского примечания, написано «строфой, впервые использованной В. Брюсовым («Близ медлительного Нила...»)»:

Там, где свет над полутенью, где сверкали нам мимозы, там, где море, там, где ты —
В тихой грусти предосенья, встретив ранние морозы, я склонил свои мечты,
И в осеннем песнопенье блекнут алые цветы.

К разделу стихов А.А.Конге предпослан эпиграф из А.А.Блока; как иллюстрацию «блоковского» начала в его стихах можно привести ст-ние «Лесные розы»:

Лесные розы у королевны,
Облокотившейся о гранит.
Всегда желанны, всегда напевны
Слова, что вечер говорит.
<...>

Василевский Лев Маркович (1876—1936) — поэт, журналист, переводчик, литературный и театральный критик. Сын владельца книжного магазина, брат известного критика и фельетониста И.М. Василевского («Не-Буквы») Л.В. Василевский был по профессии врач. Практиковал в Полтавской, Харьковской и Владимирской губерниях, после стал корабельным врачом, побывал во многих странах Средиземноморья. С 1904 г. Л.В. Василевский жил в Петербурге, переключившись на литературно-общественную деятельность. Участвовал в Мировой и Гражданской войнах, боролся с голодом в Поволжье. Литературной деятельности не прекращал, сотрудничая в Пролеткульте, пока контузия, полученная на фронте, не сделала его инвалидом. Котомкин Александр Ефимович (1885—1964) — поэт. Крестьянин по происхождению, А.Е. Котомкин выпустил первую книгу стихов — подражаний А.В. Кольцову и Н.А. Некрасову — в 1904 г. в Казани, где обучался в Реальном училище. Призванный в том же году на военную службу, А.Е. Котомкин поступил в Московское Алексеевское военное училище, где на талантливого курсанта-литератора обратил внимание великий князь Константин Константинович, известный в истории русской поэзии под криптонимом К.Р., который стал его покровителем и постоянным корреспондентом. Окончив училище, А.Е. Котомкин служил в Казани и Юрьеве, не переставая заниматься литературой. Во время Мировой войны выступил с рядом «панславистских» произведений. В Гражданскую войну примкнул к чехословацким легионерам (историком которых стал впоследствии), эмигрировал. За границей выступал с фольклорными программами, пел и играл на гуслях, имел репутацию знатока русского народного творчества. Умер в Гамбурге.

Рецензируются книги: Василевский Л.М. Стихи. 1902—1911. СПб., 1912; Котомкин А.Е. Сборник стихотворений (1900—1909) / Со вступительной статьей К.Р. СПб., 1910.

Стр. 72 -75. — Цитируется ст-ние «Щупальцы». Стр. 77-80. — Цитируется ст-ние «Слышу я дивные звуки...». Стр. 82-83. — Имеется в виду третье ст-ние цикла «Персидские мотивы»:

В двенадцать лет жена и в двадцать пять старуха,
Одетая в броню ревнивого плаща,
Она влачит свой век томительно и глухо
Без животворного луча.
Без смеха и любви, без шуток и свободы,
Не смея поплясать, поплакать, помечтать,
Она хранит завет Праматери-Природы:
Она не женщина, а мать.

Стр. 83-84. — Цитируется ст-ние «Славянам»:

Пусть вы теперь одни! Одни во вражьем стане! —
Не бойтесь выходить с врагом на бранный пир,
И, содрогнувшись, пусть услышит лживый мир:
«Хоть мало, братья, нас, но все же мы славяне!»

Зубовский Юрий Николаевич (1890 или 1892—1919) — поэт, прозаик. Родился в Тобольске, но жил и работал в Киеве. Его произведения — рассказы и стихотворения рассеяны в киевской и столичных периодике, книга «Из городского окна» — единственный стихотворный сборник. Ю.Н. Зубовский обладал ярким и оригинальным дарованием, в тематическом и стилистическом отношениях его наследие (не собранное и ждущее своего исследователя) отличается большим разнообразием — «сказочные и экзотические сюжеты соседствуют с подчеркнуто реалистическими» (РП II. С. 362). Как образец поэзии Ю.Н. Зубовского, иллюстрирующий слова Гумилева, можно привести третье ст-ние из цикла «Искры снега»:

В серебряную ночь ко мне приходят гномики,
На них блестит из снега и льдинок бахрома,
И весело и радостно в моем уютном домике,
Мороз на светлых окнах выводит терема.
И мы следим за лунными, смеющимися блестками,
Рассказывают гномики лесные чудеса,
И прыгают за столиком, а там за занавесками
Стоят обледенелые, суровые леса.

Смешны моим приятелям научных книжек томики
И странно-непонятны им городов дома…
В серебряную ночь ко мне приходят гномики,
На них блестит из снега и льдинок бахрома.

Стр. 96. — Говоря о Ю.Н.Зубовском, как о «вассале Блока», Гумилев имеет в виду, прежде всего, его замечательное предисловие к книге, полу-серьезно, полу-иронически повторяющее блоковскую драму «Незнакомка»: «В белесоватых волнах рассвета, за мутным окном кабака, я увидел мое царство, я увидел мои города и мои поля. <…> И вдруг все исчезло, утонуло, и при первой яркой вспышке солнца, увидел я тебя, необъятная и любимая, тебя, моя бескрайняя Русь!..

Ослепило солнце мне твое сияние и торжествующий, гордый схватил я за плечи человека, который всю ночь пил со мной.

«Смотри, — крикнул я, — смотри, ты видишь Русь?»

Серый и тяжелый поднялся он со стула и взглянул на мутное окно безцветным, темным взглядом. Потом рассмеялся и, схватив стакан с недопитым вином, бросил его в окно.

Задребезжало, зазвенело…

Взметнулись видения, и только на одно мгновение ярко и радостно улыбнулось мне лицо чье-то за мутным окном. Серый, тяжелый воздух ворвался в комнату.

Серый и усталый смеялся человек на стуле, и, насмешливо щурясь, хихикала глупая, потускневшая от времени картина на стене.

Тогда я подошел к человеку, разбившему стекло, подошел и, глядя в его безразличное, тусклое лицо, прошептал: «Ты никогда не увидишь того, что увидел я… Никогда!» <…>».

39. Аполлон 1912. № 1.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- ШЧ -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- ОС 1991 -- Изб (Вече); Лекманов -- Москва 1988.

Дат.: январь 1912 — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

Александр Александрович Блок (1880—1921) впервые упоминается Гумилевым в письме к В.Я. Брюсову от 1 мая 1907 года: «Может быть, Вас не затруднило бы дать мне рекомендательное письмо к Ал. Блоку, которого Вы, наверно, знаете. Его «Нечаянная радость» заинтересовала меня в высшей степени» (ЛН. С. 432). Нет, конечно, никаких сомнений, что творчество Блока «в высшей степени заинтересовало» юного «ученика символистов» задолго до выхода «Нечаянной радости» — тот же Брюсов совершенно справедливо указывал на блоковскую поэзию как на один из основных «источников влияния» на автора ПК (см.: Русский путь. С. 343). Что же касается личного знакомства, то оно, по всей вероятности, состоялось лишь 26 ноября 1908 года,

во время первого появления Гумилева на «башне» Вяч.И.Иванова (см.: ЛН. С. 433) Впрочем, «короткого» знакомства не получилось: личные контакты двух поэтов вплоть до 1918 года не выходили за рамки «светских» литературных встреч, что не влияло на неизменное и безусловное преклонение Гумилева перед гением Блока

В сознании младших современников и последующих поколений — вплоть до нынешних читателей — Гумилев и Блок образовывали некое «антитетическое единство» как «противоположности во всем» (О.А. Мочалова — см.: Жизнь Николая Гумилева. С. 113). Блок, действительно, достаточно скептически относился к раннему, «довоенному» Гумилеву, а в 1918-1921 гг., когда отрицать мощное влияние Гумилева на творческую молодежь России было уже невозможно — считал это влияние «духовно и поэтически пагубным» (В.Ф. Ходасевич — см.: Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С. 206), о чем печатно заявлял в знаменитой статье «Без божества, без вдохновенья. Цех акмеистов» (1921). Что касается Гумилева, то его отношение к Блоку иллюстрируют оставленные на дарственных экземплярах инскрипты: «Александру Александровичу Блоку с искренней дружественностью. Н. Гумилев» (ЧН. ИРЛИ. 94.5/69); «Моему любимейшему поэту Александру Блоку с искренней дружественностью. Н. Гумилев. 6 февраля 1916» (Колчан. ИРЛИ. 94. 5/ 70); «Дорогому Александру Александровичу Блоку в знак уважения и давней любви. Н.Гумилев. 14 декабря 1918» (Костер. ИРЛИ. 94. 5/ 71); «Дорогому Александру Александровичу Блоку последнему лирику первый эпос. Искренне его Н. Гумилев. 21 марта 1919» (Гильгамеш. Вавилонский эпос. СПб., 1919. ИРЛИ. 94. 5/ 72). (Для сравнения уместно привести блоковский инскрипт: «Дорогому Николаю Степановичу Гумилеву — автору «Костра», читаемого не только «днем», когда я «не понимаю» стихов, но и ночью, когда понимаю. А. Блок. III. 1919» (Исследования и материалы. С. 381)).

Гумилев не «полемизировал» с Блоком — в том смысле этого слова, который вполне применим для обозначения его отношений с Брюсовым, Вяч.И. Ивановым, Городецким и многими другими литераторами (и, кстати, для обозначения отношения Блока к Гумилеву). Все, связанное с Блоком — и даже то многое, что было неприемлемо для него (и что никому другому он не прощал) — ему хотелось не «опровергнуть» или «умалить», а «пережить», «понять», «истолковать» — и он относился к минутам общения с Блоком с восторгом не то ребенка — перед необыкновенной игрушкой, не то или ученого — перед непонятным феноменом природы. Как очень удачную иллюстрацию сказанного следует привести сценку, сохраненную в воспоминаниях Вс.А. Рождественского: «Однажды после долгого и бесплодного спора [с Блоком] Гумилев отошел в сторону явно чем-то раздраженный.

— Вот смотрите, — сказал он мне. — Этот человек упрям необыкновенно. Он не хочет понять самых очевидных истин. В этом разговоре он чуть не вывел меня из равновесия...

— Да, но вы беседовали с ним необычайно почтительно и ничего не могли ему возразить.

Гумилев быстро и удивленно взглянул на меня.

— А что бы я мог сделать? Вообразите, что вы разговариваете с живым Лермонтовым. Что бы вы могли ему сказать, о чем спорить?» (Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С. 223-224). Впрочем, необходимо обратить внимание и на любопытный «нюанс» в их отношениях, отношениях, отмеченный Р.Д.Тименчиком: «Гумилев неизменно отзывался о Блоке почтительно и восторженно, но при этом старался <...> пресечь его влияние на молодых поэтов. Гумилев стилизовал свои отношения с Блоком под борьбу за государственную власть. Это вытекало из взглядов Гумилева на назначение поэта, которое он открыто декларировал: «Поэты и прочие артисты должны в будущем делать жизнь, участвовать в правительствах». Сходные мотивы лежали и в основе настойчивого утверждения Гумилевым акмеизма как особой литературной школы. Если Блок говорил Городецкому в 1913 г.: «Зачем хотите «называться», ничем вы не отличаетесь от нас» <...>, то Гумилев «находил школы необходимыми, как ярлыки и паспорта, без которых <...> человек только наполовину человек и нисколько не гражданин» (Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 5. М., 1993. С. 24 (Литературное наследство. Т.92)). Для прояснения специфики этой «борьбы за государственную власть» в русской литературе трагических 1910-х гг. можно привести емкую формулу В.Н. Хрусталева: «Противоположность мировоззрений Блока и Гумилева символична. Блок начал с принятого им без критики и анализа готового интеллигентского мировоззрения и изжил его. Гумилев начал с объективного восприятия внешнего мира и создал самостоятельное религиозно-научное мировоззрение. Война испепелила Блока и создала Гумилева» (Возрождение (Париж). 17 февраля 1930; цит. по ПРП 1990. С. 317). Проекцией подобного взгляда в плоскость собственно «литературную» является трактовка этой коллизии в диссертации о Гумилеве Н.А. Оцупа: «Блок олицетворял уходящую эпоху. Гумилев открывал следующую. Блок воплощал высшие достижения символизма. Гумилев указывал на новый путь поэзии, загнанной в тупик символизмом. Блок стремился искупить свои грехи ценой собственной жизни. Сам же факт страстной самоотдачи чисто поэтическому творчеству за счет социальной жизни и даже просто личной жизни казалось ему предосудительным. Гумилев гордился своим служением поэзии, он прощал себе грехи с ироническим весельем, но рисковал жизнью не колеблясь, когда считал это нужным. Оба — рыцари Средневековья, оба — национальные поэты» (Оцуп. С. 173). Об А.А. Блоке см. №№ 24, 33, 44, 73 наст. тома и комментарии к ним.

Стр. 14. — Имеется в виду ст-ние «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?..». Стр. 23-28. — Ср. с монологом Гумилева о Блоке, который приводит в своих воспоминаниях И.В. Одоевцева: «Блок совсем не декадент, не «кошкодав-символист», как его считают. Блок — романтик чистейшей воды и, к тому же, немецкий романтик. Недаром он по отцу немец. <...> Да, Блок романтик со всеми достоинствами и недостатками романтизма <...> в этом ключ, разгадка его творчества и личности. <...> Для Блока, как для Фридриха Шлегеля, Слово, — магическая палочка, которой он хочет заколдовать или расколдовать мир. Он, как Новалис, ищет самого тайного пути, ведущего его в глубины его собственного сознания.

Он тоже в двадцать лет был бунтарем, хотел в своей гордости сравняться с Творцом. Он тоже хотел заколдовать не только мир, но и самого себя. И тоже — до чего это романтично! — был всегда недоволен своим творчеством <...> Мучительно недоволен — и собой, всем, что делает, и своей любовью. Он не умеет любить любимую женщину <...> Не умеет он и любить себя. И это еще более трагично, чем не уметь любить вообще. Ведь первым условием счастья на земле является самоуважение и разумная любовь к себе. Христос сказал: «Люби ближнего, как самого себя». Без любви к себе невозможна любовь к ближним. Романтики, как и Блок, ненавидят себя и презирают ближних, несмотря на то, что вечно горят в огне страстей. Им, как и Блоку, необходимо раздражение всех чувств и повышенная впечатлительность, возможность видеть невидимое, «незримое», слышать неслышимое, «несказанное», как выражается Блок. <...> Даже необходимость кутежей и пьянства объясняется тем, что романтику надо постоянно находиться в повышенно раздраженном состоянии, в полубреду с болезненно обостренными чувствами. <...> Читая Тика, Шлегеля, Новалиса и немецких романтиков вообще, я всегда вспоминаю Блока. Все это мог сказать и он. У Блока даже внешность романтическая, в особенности в молодости, — его бархатные блузы с открытым белым воротником и его золотые буйные локоны. Он как будто сошел с портрета какого-нибудь друга Новалиса или Шлегеля. <...> И все-таки <...> Блок глубоко русский и даже национальный поэт, как, впрочем, все мы» (Одоевцева I. С. 218-219). Стр. 33-36. — Цитируется ст-ние «На железной дороге». Стр. 40. — Имеется в виду герой одноименной драмы Г. Гауптмана (1900). Стр. 42. — «Было бы легко доказать, — возражал Гумилеву Н.А. Оцуп, — что даже музы Пушкина и Лермонтова, какими внеэтическими они порой не казались в ряде известных стихотворений, глубоко нравственны. Разве любая пушкинская поэма не выражает уверенности автора в том, что он долгое время после смерти останется дорогим народной памяти, которая будет признательна ему за то, что он лирой своей взывал к добру? <...> Странно, что Гумилев, отметив наличие у Блока преемственной связи с Некрасовым, как будто не понимает, что Некрасов (как и Лермонтов) был моралистом в том же смысле, что и Блок. <...> Гумилев, который афишировал горделивое безразличие к социальным вопросам и поднял бы страшный скандал, если бы его уличили в морализме, был тоже по существу подлинным потомком великих авторов XIX века. Он воплощал другое направление классической национальной поэзии, прежде всего торжественное, но его заветы были бы лишены всякого значения, если б он сам не страдал тем же «недугом», в котором упрекал Блока — морализмом» (Оцуп. С. 65-66). Стр. 46-49. — Цитируется ст-ние «На островах». Стр. 54-55. — Неточно цитируется ст-ние «Слабеет жизни гул упорный...». Стр. 55-56. — Имеются в виду второе и третье ст-ния цикла «На поле Куликовом» — «Мы, сам-друг, над степью в полночь стали...» и «В ночь, когда Мамай залег с ордою...». Стр. 62-63. — Цитируется третье ст-ние цикла «Три послания» («Черный ворон в сумраке снежном...») Стр. 66-68. — Об ассонансах см. комментарий к стр. 47-48 № 28 наст. тома.

В творческой биографии Николая Алексеевича Клюева (1884—1937) ее «акмеистический» период, начало которого и «манифестирует» данная рецензия (лично Гумилев и Клюев были знакомы с августа 1911 г.), явился не более чем «эпизодом», хотя и ярким, связанным с бурным вхождением «олонецкого самородка» в петербургскую литературную среду (позднее Ахматова соотносила явление Клюева с явлением Распутина). На «карнавальном» начале в образе Клюева акцентирует внимание Г.В. Иванов, описывая события 1911—1912 года: «...Приехав в Петербург, Клюев попал тотчас же под влияние Городецкого и твердо усвоил приемы мужичка-травести. <...>

— Слава тебе, Господи, не оставляет Заступница нас грешных. Сыскал клетушку-комнатушку, много ли нам надо? Заходи, сынок, осчастливь. На Морской, за углом живу.

Я как-то зашел к Клюеву. Клетушка оказалась номером «Отель де Франс», с цельным ковром и широкой турецкой тахтой. Клюев сидел на тахте, при воротничке и галстуке, и читал Гейне в подлиннике.

— Маракую малость по-басурманскому, — заметил он мой удивленный взгляд. — Маракую малость. Только не лежит душа. Наши соловьи голосистей, ох, голосистей...» (Иванов III. С. 69). На протяжении всего 1912 г. Клюев является заметным участником «Цеха Поэтов»: печатается в «Литературном альманахе» «Аполлона», в журнале «Гиперборей», выступает в «Бродячей собаке» (см.: РП II. С. 556).

В ранней поэзии Клюева будущим акмеистам, действительно, импонировала «словесная весомость, многокрасочность и полнозвучность изображенного в ней патриархального крестьянского мира» (РП XX I. С. 630), однако не последнюю роль сыграла здесь и «литературная политика» 1912 г. Так, С.М.Городецкий упрекая символизм в акмеистическом манифесте (Аполлон. 1913. № 1) в том, что он «не был выразителем духа России», далее замечал: «Искупителем символизма явился бы Николай Клюев, но он не символист. Клюев хранит в себе народное отношение к слову как к незыблемой твердыне, как к Алмазу Непорочному. <...> Вздох облегчения пронесся от его книг. Вяло отнесся к нему символизм. Радостно приветствовал его акмеизм...» (Городецкий. С. 92).

Клюев подарил Гумилеву «Сосен перезвон», снабдив книгу трогательной надписью: «...Мы выйдем для общей молитвы На хрустальный песок золотых островов. — Дорогому Н.Гумилеву с пожеланием мира и радости от автора. Андома. Ноябрь 1911» (ИРЛИ. 20. 9/67). Но долго пребывать в качестве олицетворения «народного начала» акмеизма в «Цехе поэтов», Клюев не собирался. Как только «поэт из народа» «приобрел имя» в петербургских литературных кругах, акмеизм перестал его интересовать (см. об этом эпизоде биографии поэта: Азадовский К.М. Н.А. Клюев и «Цех поэтов» // Вопросы литературы. 1987. № 4). По свидетельству А.А. Ахматовой, в феврале 1913 года «от нас публично отрекся Клюев, а когда пораженный Н <иколай> С<тепанович> спросил его, что это значит, ответил: «Рыба ищет, где глубже, а человек — где лучше»» (Исследования и материалы. С. 61). О поэтических перекличках Гумилева и Клюева см.: Михайлов А.И. Николай Гумилев и Николай Клюев // Исследования и материалы. С. 55-75. О Н.А. Клюеве см. № 43 наст. тома и комментарии к нему.

Стр. 71-72. — Н.А.Клюев дебютировал в 1904 г. в петербургском сборнике «Новые поэты», печатался в сборниках «Прибой» и «Волна», изданных в 1905 г. московским «Народным кружком» П.А. Травина, позже — в «Журнале для всех» и «Новой земле», а также — в символистском «Золотом руне». Стр. 79. — Имеются в виду ст-ния «В морозной мгле, как око сычье...» («О, кто ты, родина? Старуха? / Иль властноокая жена?» и «Голос из народа» («Чародейны наши воды / И огонь многоочит»). Стр. 83-86. — Цитируется ст-ние «Есть то, чего не видел глаз...». Стр. 88-89. — Имеется в виду ст-ние «Я говорил тебе о Боге...» («Я тосковал о райских кринах, / О берегах иной земли, / Где в светло-дремлющих заливах / Блуждают сонно корабли»). Стр. 89-90. — Имеется в виду ст-ние «Я был в духе в день воскресный...» («Источая кровь и пламень, / Шестикрыл и многолик, / С начертаньем белым камень / Мне вручил архистратиг»). Стр. 90-91. — Имеется в виду ст-ние «Пилигрим» («Слышишь — пеною студеной / Море мечет в берега...»). Стр. 91. — Имеется в виду ст-ние «Я был прекрасен и крылат...» («Люблю я сосен перезвон / В лесной блуждающий пустыне...»). Стр. 92-93. — Имеется в виду поэма «Лесная быль» («Как у девушек-созревушек / Будут поднизи плетеные, / Сарафаны золоченые. / У дородных добрых молодцев, — / Мигачей и залихватчиков, / Перелетных зорких кречетов, / Будут шапки с кистью до уха, / Опояски соловецкие...»). Стр. 95-103. — Цитируется ст-ние «Я был прекрасен и крылат...». Стр. 104-105 — Евангельская цитата (Лк 2, 14), рождественский гимн небесного воинства. Стр. 105-107. — Е .Вагин указывал на эту фразу, как на формулу поэтического «миропереживания» самого автора рецензии: «Полное отсутствие стадного инстинкта — столь характерного для российского интеллигента-«оппозиционера» — и отмечает ярче всего личность Гумилева, его поэзию. Его часто обвиняют в индивидуализме, — но это неправда: у него нет ничего от того дешевого ницшеанства, который был в моде в начале века. Повышенное чувство личности, персонализм Гумилева — это не болезненный, эгоистический индивидуализм самоутверждения за счет других. <...> Сам поэт нашел для своих убеждений прекрасную формулу: «Славянское ощущение равенства всех людей и византийское сознание иерархичности при мысли о Боге» (Вагин Е. Поэтическая судьба и миропереживание Н. Гумилева // Русский путь. С. 599). Стр. 109-112. — Цитируется ст-ние «Ты все келейнее и строже...». Стр. 113-114. — Цитируется ст-ние «Голос из народа» («Вы отгул глухой, гремучей, / Обессилевшей волны...»).

О К.Д. Бальмонте см. №№ 10, 28, 36, 47, 72 наст. тома и комментарии к ним. «Зеленый Вертоград» вышла впервые в 1909 г. в Петербурге, в издательстве «Шиповник» По утверждению Владимира Маркова, прилагавшего большие усилия к восстановлению «литературной репутации» К.Д. Бальмонта и обоснованию подлинно научного исследования его творчества, «Зеленый Вертоград» представляет собой один из наиболее ярких пример ложного критического восприятия в истории русской литературы. «Уже со времен «Литургии красоты», — пишет Марков — критики так привыкли пренебрежительно относиться к таланту Бальмонта, что они проглядели один из его наиболее прекрасных сборников». Однако, некоторое ис-

ключение составлял отзыв Гумилева, который, как и Брюсов, в какой-то мере признал достоинства этой книги (см.: Markov V. Balmont: A Reappraisal. // Slavic Review.1969. Vol. 28. № 2. Pp. 241, 244; рецензия Брюсова — на первое издание: «Весы», 1908. № 12. Для сравнения, можно привести оценку Блока «Зеленого Вертограда»: «Это почти исключительно нелепый вздор, просто — галиматья» (Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1962.. Т. 5. С. 374))

Стр. 138. — Имеется в виду ст-ние «Адам и Ева» («Адам, первично-красный, / Ликующая плоть. / Из глыбы темно-страстной / Слепил его Господь»). Стр. 156. — О хлыстах см. комментарии к № 18 (VI). Стр. 161-164. — Цитируется ст-ние «Райское древо». Стр. 166-169. — Цитируется ст-ние «По благодати». Стр. 171-173. — Цитируется ст-ние «Грех один».

Отношение к Полю Верлену (Verlaine, 1844-1896) как к адепту «чистого искусства», яркому, но содержательно-неглубокому (если не «бессодержательному», особенно — в сопоставлении с Теофилем Готье и Леконтом де Лилем) характерно для Гумилева в годы «преодоления символизма» (см. стр. 14-19 № 24 наст. тома). В дальнейшем он, по всей вероятности, пересмотрел свои взгляды: по свидетельствам Е.Г. Полонской и С.К.Эрлих, Гумилев сочувственно цитировал «Поэтическое искусство» и другие верленовские стихи на занятиях по теории поэзии в 1919—1920 гг. (см.: Жизнь Николая Гумилева. С. 157, 189). По мнению М.А.Волошина (в передаче Л.В. Горнунга), ст-ние «Парижские кроки» («Croquis parisien»), вошедшее в книгу брюсовских переводов 1911 г., отразилось в «Заблудившемся трамвае» (№ 39 (IV)) (см.: Исследования и материалы. С. 539-540).

Стр. 202. — «Romances sans paroles» («Песни без слов», 1874) — один из самых популярных поэтических сборников Верлена.

Веселкова-Кильштедт Мария Григорьевна (1861—1931) — поэтесса, прозаик. Дочь директора Ссудной палаты Г.В. Веселкова, обучалась в 1869—1880-х годах в Николаевском сиротском институте, затем давала частные уроки. На рубеже столетий с успехом дебютировала со стихами в газете «Новое время» и на все последующие годы дореволюционного творчества осталась в глазах читателей, прежде всего, «нововременской поэтессой». Помимо стихов (в 1916 г. вышел еще один ее стихотворный сборник — «Листы пожелтелые») М.Г. Веселкова-Кильштедт писала пьесы и романы. После революции от литературы отошла и работала преподавателем английского языка.

С Гумилевым М.Г.Веселкова-Кильштедт познакомилась в «Кружке Случевского» в феврале 1909 г. «Но кто решительно не в моем вкусе, — сообщала она о впечатлении от этой встречи А.Е. Зарину, — это Н.С. Гумилев. Юнец 22 лет, с великим апломбом. Жанр — экзотический, но пахнет Иловайским (автор гимназического учебника истории — *Ред.*) и то кратким. Подробности с налетом порнографии. Характернейшее явление, — что-то болезненное, недовоспи-

танное, но... олимпиец, хотя и пишущий «слоновьей кости ларец» и «пра́щи» вместо «пращи», но делающий замечания за ударения «тёмны» или «горды»... Мне в его присутствии читать настоящая пытка» (Русская литература. 1988. № 2. С. 176). Тем не менее общение Гумилева с М.Г. Веселковой-Кильштедт следует признать весьма плодотворным для обоих «сторон»: экзотические темы Гумилева автор «Песен забытой усадьбы» не без блеска «вплела» в свои стихи («Эдем ли это? Его ль преддверья, / Иль сад волшебный царицы грез? / Там листья пальмы легки, как перья, / И дремлют чутко кусты мимоз. // Лианы вьются, ползут, как змеи, / Свиваясь в кольца вокруг дерев, / И раскрывают с них орхидеи / В томленье странном душистый зев» («Искушение»); «Нитка путается в пальцах... / «Королевич тут воскрес...» / И в рисунке в старых пяльцах / Отразился мир чудес: // Змеи, львы, единороги, / Птицы райской красоты, / В небе звездные дороги, / В поле алые цветы» («За пяльцами»)), а тематика «забытых усадеб» получила гениальное продолжение в гумилевских «Старых усадьбах» (1913, № 114 (II)).

Стр. 211-213. — Ср.: «...Усадьбы старые разбросаны / По всей таинственной Руси <...> Русь бредит Богом, красным пламенем, / Где видно ангелов сквозь дым... / Они ж покорно верят знаменьям, / Любя свое, живя своим» (ст. 7-8, 17-20 № 114 (II)). Не исключено, что на эту контрастную образность повлияло «соседство» в данном «письме о русской поэзии» с книгой М.Г.Веселковой-Кильштедт — клюевского «Сосен перезвона». В «Старых усадьбах» имеются реминисцентные переклички со ст-ниями, вошедшими в «Песни забытой усадьбы»: «Забытые» («О вы, забытые на чердаке / Прабабок старые портреты!.. <...> И снятся мне в безмолвном уголке / Под звуки флейт и скрипок менуэты, / Поклоны дам и пируэты / Мущин на красном каблуке»), «Парадиз» («Ярко-желтые тропинки, / Мягкий стриженный газон, / Мальвы, бархатцы в куртинке, / Хмелем завитый балкон») и «Пасьянс» (см. ниже). Стр. 216-219. — Цитируется ст-ние «Пасьянс»:

Есть в изгороди на валу
Лишь мне одной известный ход.
Сосед к заветному углу
Им нынче вечером пройдет.

Там, где сирень стоит стеной,
В тени густых ее ветвей
Как будто раннею весной
Условно щелкнет соловей.

Он щелкнул. Мне бежать пора...
Пасьянс раскладывает дед, -
Уйти нельзя, и до утра
Меня прождет в кустах сосед.

За деда карты я кладу,
А он следит. Король и туз...
Ах, сердце, твой король в саду,
И я к нему напрасно рвусь.

Девятка, двойка и валет...
Чу! снова щелкнул соловей...
«Марьяж не выйдет!» молвил дед, -
Я стала мака розовей.

Проснулась дряхлая Бижу,
Залаяла, пришла в азарт.
«— Кто там?» — « Сейчас я погляжу!..»
И брошена колода карт.

И я лечу, лечу на зов
Туда, в заветный угол наш...
Что мне до двоек и тузов?
Он вышел, вышел мой марьяж!

Ср. это ст-ние также с драматической сценой Гумилева «Игра» (№ 3 (V)).

Шершеневич Вадим Габриэлевич (1893—1942) — поэт, переводчик, драматург, теоретик искусства, автор манифестов имажинизма, мемуарист. Сын известного юриста, профессора Казанского и Московского университетов, автора программы кадетской партии Г.Ф.Шершеневича. Учился филологии в Мюнхенском и Московском университетах, позже перевелся на юрилдический, а затем на математический факультет Московского университета, который и закончил. Начинал как символист, затем пришел к футуризму. В Мировую войну был на фронте вольноопределяющимся. В 1918—1925 гг. был одной из центральных фигур в группе имажинистов. В 1926 г. издал последнюю книгу стихов с характерным названием «Итак итог» и отошел от поэтической деятельности. Во второй половине 20-х — 30-х гг. много писал для театра и кино, работал над мемуарами. Умер в Барнауле в эвакуации. О В.Г. Шершеневиче см. № 60 наст. тома и комментарии к нему.

Стр. 224. — Как иллюстрацию этой характеристики творчества раннего Шершеневича-символиста можно привести ст-ние «Маски»:

Маски повсюду, веселые маски,
Хитро глядят из прорезов глаза.
Где я? В старинной чарующей сказке?
Но отчего покатилась слеза.

<...>

Слезы личиной глухою закрою,
С хохотом маску надену свою!
Глупые маски! Стремитесь за мною,
Слушайте: пошлости гимн я пою.
<...>

Иван Генигин издавал свои сборники ст-ний в Риге в 1905-1912 гг. (см.: ПРП 1990. С. 318). В стихах он раскрывается как горячий «либерал-патриот» (ст-ния «На открытие Государственной Думы 27 апреля 1906 года», «Торжество гражданина»), энтузиазм которого, вероятно, призван восполнить отсутствие стихотворческих навыков и слабое знание языка:

Вопрос поднимется ли тут,
Что я Гекубе, что Гекуба
Мне лично? — То напрасный труд,
Вопрос могильного то трупа.

Я русский. Русский я душой
И нет пред мной иной задачи,
Как жить для родины святой,
Для Руси, для ее удачи.
(«Русь»)

40. Аполлон 1912. № 3-4.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Изб (Вече); Лекманов.

Дат.: март-апрель 1912 — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

О В.Я. Брюсове см. №№ 6, 17, 24, 28, 36, 39, 46, 55, 63, 65, 72 наст. тома и комментарии к ним.

Рецензия на книгу стихов Брюсова «Зеркало теней» в «Аполлоне», «дополненная» несколькими неделями спустя рецензией в «Гиперборее», имела для Гумилева в канун объявления о создании акмеизма особое «стратегическое» значение. «Литературный Петербург, — писал он Брюсову в письме от 27 мая 1912 года, — очень интересует теперь возможность новых группировок, и по моей заметке, а также отчасти по заметке Городецкого в «Речи», Вы можете судить, какое место в этих группировках отводится Вам» (ЛН. С. 509). Действительно, в рецензии Гумилева впервые объявлялось о «новой, идущей на смену символизму, школе», причем «основанием» этой школы провозглашалось «нечто», содержащееся в творчестве Брюсова, «усвоившего характерные черты всех бывших до него школ», но так и не ставший ни для одной из них «своим». Даже самый наивный читатель не мог не понять, что

«своим», по идее Гумилева, Брюсов должен был стать для акмеистов: «подтекст» здесь был кристально-прозрачен (по формулировке Дж. Дохерти, Брюсов представлен здесь в качестве разительного примера — «символиста, который на самом деле никогда не был символистом» (Doherty Justin F. Nikolai Gumilev and the Propagation of Acmeism: «Letters on Russian Poetry» // Insh Slavonic Studies. 1992. Vol. 13. P. 128)). А в рецензии Городецкого, упомянутой в цитированном письме, прямо говорилось, что же содержалось в таинственном «брюсовском нечто»: «Его [Брюсова] стих был менее музыкален, чем у Бальмонта, менее лиричен, чем у Блока, менее глубок, чем у Вяч.Иванова, но он был прост, когда ничей стих не был прост, он был умерен, когда все кругом было стихийно, он был холоден и спокоен, когда кругом горячились» (Речь. 2 апреля 1912). По мнению многих более поздних критиков и читателей, «Зерало теней» является одним из наиболее совершенных созданий Брюсова (детальный разбор книги, с предварительным обзором ее критической рецепции, см.: Grossman, Joan Delaney. Brusov After Symbolism: Mirror of Shades // Studies in Russian Literature in Honor of Vsevolod Setchkarev. Columbus Ohio, 1986. Pp. 125-139). Мнение Г.П. Струве — уже безотносительно к литературной полемике эпохи — что это «из всех книг Брюсова несомненно наиболее бликая — во многих отношениях — к принципам акмеизма» (СС IV. С. 613) так или иначе разделяется и другими (см., к примеру: Максимов Д.Е. Брюсов. Поэзия и позиции. Л., 1969. С. 193-194; Брюсов В.Я., Собрание сочинений. 7 т. М., 1973. Т. 2. С. 398; о возможном влиянии лирики Брюсова на «творчество отдельных акмеистов и акмеистическую программу в целом», см. также: Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 96-101.)

Усилия двух «синдиков» «Цеха поэтов» пропали втуне: Брюсов «своим» для акмеистов не стал (см. комментарии к № 56 наст. тома).

Стр. 15. — «эвфуизмом» называли изысканно-претенциозный, изобилующий перифразами (по имени героя романов английского писателя Дж. Лили Эвфуэса (греч. — благовоспитанный). Стр. 22-27. — Цитируется ст-ние «Проснувшийся Восток».

Стр. 28-30. — Дж. Дохерти отмечает особенную характерность такого «недвусмысленного отказа от символистского внимания к эсхатологическим темам» в критике Гумилева этого периода (Doherty Justin F. Nikolai Gumilev and the Propagation of Acmeism: «Letters on Russian Poetry» // Irish Slavonic Studies. 1992. Vol. 13. P. 129). Стр. 30-31, 39. — «Любовь к культуре» и «простота и ясность» мировидения оказываются, по мнению Гумилева, «акмеистическими составляющими» брюсовского творчества; ср. с известными словами О.Э. Мандельштама о том, что акмеизм является «тоской по мировой культуре». Стр. 40-41 — Имеется в виду ст-ние «Большой дорогой, шоссе открытым...» («Большой дорогой, шоссе открытым, / Широкой шиной вздымая пыль, / Легко несется автомобиль. / Смеемся рощам, дождем омытым, / Смеемся долам, где темен лес, // Смеемся сини живых небес»). Стр. 42-45. — Цитируется ст-ние «Le paradis artificiel» (о роли одноименного трактата Ш. Бодлера в творчестве Гумилева см. комментарии к №№ 2, 15 (VI)).

Стр 47 — Неточно цитируется ст-ние «В пустынях» («Эта страна — безвестное Гоби, / Где Отчаяние — имя столице!»). Стр. 48-50. — «Понятие «честности» часто встречается в акмеистической критике, и имеет явную идеологическую нагруженность по отношению к самовозвеличивающим иллюзиям многих символистских стихов» (Doherty Justin F. Nikolai Gumilev and the Propagation of Acmeism: «Letters on Russian Poetry» // Irish Slavonic Studies. 1992. Vol. 13. P. 129). Любопытно также следующее замечание: — «Восхваляя Брюсова-«освободителя», Гумилев сознательно забывает, что «путы символизма» сплетены были некогда самим Брюсовым» (Мочульский К. Валерий Брюсов. Париж, 1962. С. 160).

Михаил Александрович Зенкевич (1891—1973) — поэт, прозаик, переводчик. Провел детство в Саратове (отец — преподаватель земледельческого училища, мать — учительница гимназии). Получил фрагментарное европейское (философское) образование в Берлине и Иене, где вращался в социал-демократических эмигрантских кругах. Поэтическим дебютом М. А. Зенкевича стали «гражданские» стихотворения (не очень удачные), посвященные событиям первой русской революции. После знакомства с лидерами будущего «акмеизма» Зенкевич избирает путь профессионального литератора, во многом пересмотрев ранние отроческо-юношеские «радикальные» политические и поэтические установки. Современники отмечали огромное влияние на него «акмеистической проповеди» Гумилева. Г. В. Иванов, говоря о значении Гумилева как «учителя поэзии» вспоминал, среди прочего, как «М. Зенкевич <...> пришел весной в «Аполлон» с тетрадкою удручающе банальных стихов. После нескольких встреч с Гумилевым он привез с каникул свою великолепную «Дикую порфиру»» (Иванов III. С. 618). «Нарбут и Зенкевич находились под полным обаянием Гумилева», — писала Н. Я. Мандельштам, уточняя, однако, что хотя «все теории и мысли Гумилева были для них каноном», их понимание акмеизма было несколько односторонним: «Они присоединились к акмеизму, потому что поняли его как бунт земного против зова ввысь, как утверждение плоти и отказ от духовности. Оба они принадлежали к породе людей, которая выше всего ставит юность, акмеизм же для них был молодостью и цветением» (см.: Антология акмеизма. М., 1997. С. 304).

Во второй половине 1910-х гг. М.А. Зенкевич отходит от круга Гумилева (одной из причин стал личный конфликт с «мэтром» сугубо-романтического характера), в годы мировой войны и революции пробует найти себя в гражданской поэзии и публицистике (выступает с рядом литературно-критических статей, отстаивающих идеи «левого» искусства). Начиная с 1920-х годов М. А. Зенкевич уделял главное внимание переводам. Уже в наши дни были опубликованы его беллетристические мемуары «Мужицкий сфинкс», одним из главных героев которых является Гумилев.

«Дикая порфира» — первая, наряду с «Вечером» Ахматовой книга, изданная «Цехом поэтов»; см. о ней: Лекманов О.А. Красное и золотое. О книге М. Зенкевича «Дикая порфира» // Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск. 2000. С. 384-401. Роль Зенкевича в акмеистической эстетике рассматри-

вается, преимущественно на основе данной рецензии Гумилева, в статье: Rusinko E. Adamism and Acmeist Primitivism // Slavic and East European Journal. Vol. 32. 1988. Pp. 90-92. Сохранился оттиск гумилевской рецензии с надписью: «Михаилу Александровичу Зенкевичу с надеждой написать о нем еще много-много статей» (см.: ПРП 1990. С. 318). Другая рецензия Гумилева на книгу Зенкевича была напечатана в «Гиперборее» (см. № 52 наст. тома и комментарии к нему).

Стр. 55-62. —Цитируется с-ние «На аэродроме». Стр. 73-74. — Имеются в виду ст-ния «Воды», «Камни», «Металлы».Стр. 75-76. — Имеются в виду ст-ния «Коммод», «К Агуре-Мазде», «Поход Александра в Индию» (последнее — посвящено Гумилеву). Стр. 77. — Цитируется ст-ние «Камни». Стр. 79-82. — Цитируется ст-ние «Человек».

Кузьмина-Караваева Елизавета Юрьевна (урожденная Пиленко, по второму мужу Скобцова, в монашестве — мать Мария, 1891—1945) — поэтесса, прозаик, публицист, общественная и религиозная деятельница. Стихи начала писать в гимназические годы под влиянием Вл.В.Гиппиуса (см. № 45 наст. тома и комментарии к нему), преподававшего литературу в петербургской гимназии М. Н. Стоюниной. В 1909-1911 гг. Е.Ю.Пиленко была слушательницей философского отделения историко-филологического факультета Высших женских (Бестужевских) курсов. В 1910 г. вышла замуж за юриста и литератора Д.В. Кузьмина-Караваева, родственника Гумилева. В 1911—1913 гг. являлась активным членом «Цеха поэтов». «...Я очень дружески настроен к автору «Скифских черепков»», — писал Гумилев в письме к Брюсову от 4 июня 1912 г. (ЛН. С. 510).

«Скифские черепки» были подарены Гумилеву с надписью: «Укротителю зверей — Николаю Степановичу Гумилеву — автор» (ИРЛИ. Бр. 404 / 4). Впоследствии Е. Ю. Кузьмина-Караваева вспоминала об эстетических принципах, пропагандировавшихся Гумилевым: «...Гумилев убеждал молодого художника рисовать ковры, на которых были бы бабочки, птицы, цветы и пальмы, еще обезьянки и жирафы,— все, имеющее цвет, форму, неизменное, вещи. Вопрос не в творчестве новых вещей, а в комбинации уже сотворенного. Будто ясным ему было, что все элементы, которые можно комбинировать, уже созданы и не стоит тратить силы на поиски новых — это неосуществимо — найти новое. Хорошо то, что уже устоялось, что будет красочной деталью целого <...> ...Единственным достойным делом на земле он считал быть поэтом. Остальное все принадлежит к умирающей современности, остальное все временно, и сроки ему поставлены краткие, — поэт же один говорит для грядущего, поэту одному дано избавить современный мир от смерти и вынести осколки его в будущую жизнь» (Данилов Юрий [Е. Ю. Кузьмина-Караваева]. Последние римляне // Воля России (Прага). 1924. № 18-19. С. 116-118; цит. по: ПРП 1990. С. 319).

В 1916 г. Е.Ю.Кузьмина-Караваева издала еще одну книгу стихов — «Руфь». В годы революции и Гражданской войны она вступила в партию эсеров и приняла деятельное участие в политической борьбе в Крыму. В 1920 г. — эмигрировала в

Париж, где вошла в круг философов — создателей Православного богословского института. В 1932 г. приняла монашеский постриг, занималась благотворительной деятельностью среди русских эмигрантов. Во время фашистской оккупации Франции мать Мария укрывала евреев и участников Сопротивления, была арестована и брошена в лагерь Равенсбрюк, где, согласно легенде, геройски погибла, спасая осужденных на смертную казнь.

Стр. 90-93. — Цитируется ст-ние «Смотрю, смотрю с одинокой башни...» из цикла «Курганная царевна». Стр. 105-108. — Цитируется ст-ние «Вокруг меня — золотые пески...» из цикла «Невзирающий».

Несмотря на то, что первая книга Георгия Владимировича Иванова (1894-1958) «Отплытие на о. Цитеру» была издана под маркой издательства «Ego», в момент написания Гумилевым рецензии на нее он уже входил в «Цех поэтов» — отсюда и доброжелательный тон рецензента, акцентирующего внимание на тех ст-ниях дебютанта, в которых очевидно присутствуют «акмеистические» мотивы, и укрывшего фигурой умолчания все, что выдавало эгофутуристические «грехи молодости». «Г. Иванов был принят в «Цех поэтов» весной 1912 г. Вступление в гумилевский кружок для Г.Иванова также означало и разрыв с эгофутуристами, с которыми он был связан как личной дружбой, так и совместными литературными выступлениями с 1911 г. В ноябрьской книжке «Гиперборея» за 1912 г. было опубликовано письмо Г. Иванова и Грааля Арельского о разрыве с эгофутуристами: «М.Г. Господин Редактор! Не откажите поместить на страницах «Гиперборея» следующее. Кружок «ego» продолжает рассылать листки манифеста «ego-футуристов», где в списке членов «редакториата» стоят наши имена. Настоящим доводим до общего сведения, что мы из названного кружка вышли и никакого отношения к нему, а равно к газете «Петербургский глашатай» не имеем. Примите и пр. Георгий Иванов, Грааль Арельский»» (Иванов III. С. 675-676). По воспоминаниям Иванова, впервые с Гумилевым он встретился в «Бродячей собаке»: «Нас познакомили. Несколько любезно-незначительных слов, и я сразу почувствовал к Гумилеву граничащее со страхом почтение ученика к непререкаемому мэтру. Я не был исключением. Кажется, не было молодого поэта, которому бы Гумилев не внушил сразу, при первой встрече, тех же чувств. Это впечатление осталось надолго. Только спустя много лет близости и тесной дружбы я окончательно перестал теряться в присутствии Гумилева» (Иванов III. С. 544-545).

Стр. 121-122. — Имеются в виду слова Пушкина из письма к П.А.Вяземскому (вторая половина мая 1826 г.): «Твои стихи <...> слишком умны. — А поэзия, прости Господи, должна быть глуповата». Стр. 123-125. —

Зима все чаще делала промахи,
Незаметно растаяли снега и льды.
И вот уже радостно одеты сады
Пахучими цветами черемухи.

В зелени грустит мраморный купидон
О том, что у него каменная плоть.
Девушка к платью спешит приколоть
Полураспустившийся розовый бутон.
<...>

Стр. 125-126. — Цитируется ст-ние «Солнце разлилось по спелым вишням...». Стр. 130. — «О прекрасной ясности» назывались «заметки о прозе» М.А. Кузмина (1910) в которых, в частности, говорилось: «Пусть ваша душа будет цельна или расколота, пусть миропостижение будет мистическим, реалистическим, скептическим, или даже идеалистическим <...>, пусть приемы творчества будут импрессионистическими, реалистическими, натуралистическими, содержание — лирическим или фабулистическим, пусть будет настроение, впечатление — что хотите, но, умоляю, будьте логичны — да простится мне этот крик сердца! — логичны в замысле, в постройке произведения, в синтаксисе» (Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века. М., 1988. С. 98). Упоминание этой статьи Гумилевым не случайно — выступление Кузмина в № 4 «Аполлона» за 1910 г. стало «первой ласточкой» антисимволистских эскапад литературной молодежи «Аполлона» 1910-1911 гг., итогом которых явилось возникновение «Цеха поэтов».

41. Аполлон. 1912. № 5.

СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Изб (Вече); Лекманов.

Дат.: май 1912 — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

О М. И. Цветаевой см. № 30 наст. тома и комментарии к нему.

Стр. 10-11. — Издательство «Оле-Лукойе» (по имени персонажа одноименной сказки Г.-Х.Андерсена) было «семейным» предприятием М.И. Цветаевой и ее мужа С.Я.Эфрона; помимо «Вечернего фонаря» под маркой этого издательства вышли книга рассказов Эфрона «Детство» (1912) и сборник Цветаевой «Из двух книг» (1913).

Радимов Павел Александрович (1887—1967) — поэт и художник. Сын священника с. Ходяйново Михайловского уезда Рязанской губернии П.А.Радимов учился в Зарайском духовном училище, Рязанской духовной семинарии, затем — на историко-филологическом факультете Казанского университета. Однако по окончании университета (1911) выбирает путь профессионального художника, о чем мечтал еще с детских лет. Другой страстью П.А. Радимова была поэзия: в 1910-е годы он входит в петербургские литературные круги, близкие к «Аполлону», участвует в поэтических объединениях «Краса» и «Страда», организованных Городецким, пытавшимся создать «крестьянское» направление в акмеизме. П.А.Радимов, в

книгах которого «народные темы» воплощались в изысканно-«классических» формах октав, сонетов, терцин и гекзаметров подходил для этого как нельзя лучше.

После революции П.А. Радимов решительно стал на сторону «строителей новой культуры», был председателем Ассоциации Художников Революционной России (АХРР), участвовал в работах партийных съездов и III Конгресса Коминтерна. Поэзию Радимова этих лет в качестве «революционного» взгляда на жизнь русского крестьянина противопоставляли поэзии Есенина. Это, впрочем, не уберегло Радимова от погромной критики конца 20-х годов, изничтожавшей «крестьянскую поэзию» параллельно запущенному тогда процессу «раскрестьянивания» и «коллективизации». В отличие от Клюева и Клычкова П.А. Радимов лично не пострадал, но с этого времени переключился на пейзажно-описательную поэзию и создание «соцреалистических од».

Стр. 28-30. — Под «первобытными поэмами» имеются в виду цикл «Из Книги Бытия», объединяющий стихотворения на сюжеты Ветхого Завета (изгнание из рая, убийство Авеля Каином, плач Евы, плач Адама, скорбь Адама и Евы, плач Земли) и «поэма первозданного в октавах» «Чубариновый буерак» — о похождениях первобытного человека, напоминающая романы братьев Рони (Жозеф Анри (1856—1940) и Жюстьен Франсуа (1859—1948) Бекс) «Борьба за огонь» и «Вамирех». Мотивы «первобытной природы» и «первозданного» начала в человеке (близкие акмеистическому «адамизму») были также свойственны «парнасской школе» и ее основателю Шарлю Леконту де Лилю (1818—1887). Стр. 29-30. –

Пономарь жил на свете когда-то больной
И всего он имел лишь собаку с женой.

Изменила ему молодая жена,
Лишь собака ласкалась, осталась верна.

Что кричат стаи галок осенней порой?
— Удавился в лесу пономарь тот больной.

Виновата была в том колдунья жена.
Говорил весь народ: зналась с чертом она.

Был зарыт пономарь на поляне в лесу.
Вбили кол из осины в могилу ему.

Стаи галок кричат и летают, как встарь.
Дико стонет в могиле больной пономарь.

Захотел он подняться... хотел и не мог.
Так карает за грех Наказующий Бог.

Лишь собака одна мертвеца услыхала
И к хозяину с воем она прибежала.

Роет кол на могиле и комья летят.
Воет жутко она, будто мать без дитят.

Бить собаку народ собирался потом.
И зарыли в могилу ее с мертвецом.

Что кричат стаи галок, над лесом летят?..
— На могиле мертвец и собака сидят.

И поет пономарь покаянный псалом,
А собака за ним подвывает потом.

Тематика «животных в раю» присуща творчеству французского поэта Франсиса Жамма (Jammes, 1868—1938).

Курдюмов Всеволод Валерьянович (1892-1956) — поэт, драматург. Сын профессора петербургского Института путей сообщения. Учился философии в Петербургском и Мюнхенском университетах. В первые годы творчества увлекался символизмом, который воспринял, прежде всего, с его «декоративно-экзотической» стороны (книги стихов «Азра» и «Пудреное сердце» (см. № 60 наст. тома и комментарии к нему). Как иллюстрацию его стиля этих лет — над которым иронизирует Гумилев, упоминая «лихие окончания», могущие вызвать «восторг галерки» (стр. 33-34), — можно привести ст-ние «Ирис»:

Он знает все — седой папирус,
Что я мечтал в больном бреду,
И для *Кого* — в моем саду
Уныло цвел лиловый ирис.

Он знает — я печальным вырос,
Я верил в скорбную звезду.
Уныло цвел в моем саду
Осенний цвет, лиловый ирис.

Он знает — *Кто* взойдет на клирос,
Кого — молясь, так долго жду,
И *Кто* сорвет в моем саду
Осенний цвет, лиловый ирис.

Он знает все — седой папирус,
Куда — так скоро я уйду,

Над *Кем* — в заброшенном саду
Вновь зацветет лиловый ирис.

После вступления в «Цех поэтов» (1913) Курдюмов стал писать в «акмеистической манере» (книги стихов «Ламентации мои» (1914), «Зимою зори» (1915), «Свет двух свечей» (1915), «Прошлогодняя синева» (1915)). Во время Мировой войны служил в тылу, во время Гражданской — во красноармейской фронтовой драматической труппе, затем работал в Политуправлении Реввоенсовета. В 30-е годы увлекся кукольным театром, писал инсценировки русской классики, работал в музее московского Театра кукол.

Бурнакин Анатолий Андреевич (ум. в 1932 г.) дебютировал как издатель московского символистского альманаха «Белый камень» (1907—1908), но вскоре, разочаровавшись в модернизме и «разругавшись» (в буквальном смысле) со своими авторами, перешел на позиции крайнего консерватизма — художественного и политического. «Прославился» скандальными «охранительными» статьями в газете «Новое время», заслужив прозвище «десятистепенного Буренина» (В.П. Буренин, ведущий «нововременский» критик и публицист, был его покровителем — см. РП I. С. 370). Умер в эмиграции.

Книга «Разлука» (первое изд. — 1911) является собранием стилизаций под т.н. «городские романсы» (прежде всего — под «блатной» фольклор), предвосхищая, таким образом современные эстрадные опыты в этом роде:

Дай дождусь расплаты,
Заживем путем,
Ай, да не заплаты —
Золото сочтем.

Только б дело вышло,
Словят — кутерьма.
Ну, да в рот им дышло,
Недруг ли тюрьма?
(«Бродяжничья»)

К книге приложены небезынтересные «Примечания»: «Водочка Христова» — по поговорке: «Здравствуй, водочка Христова, откуда идешь? — из Ростова». «Кавалер», «шуры-муры», «воздушный поцелуй», «мечтательный», «шкандалю» — в лад с народной современностью» и т.д.

О Саше Черном см. № 26 наст. тома и комментарии к нему.

Стр. 47-53. — Из этого заключения о поэзии Саши Серного можно сделать вывод о взгляде самого Гумилева на роль интеллигенции в истории русской культуры.

Потемкин Петр Петрович (1886—1926) — поэт, прозаик, драматург, переводчик, шахматист. Коренной петербуржец, сын чиновника. Учился на историко-филологическом факультете Петербургского университета вместе с В.А. Пястом (см. №№ 16, 20, 33 наст. тома и комментарии к ним), который привлек его к участию в университетском литературном «Кружке молодых» и в горячих спорах заинтересовал концепциями символистского творчества. Такое «полемическое» вхождение Потемкина в круг модернистов предопределило и особую манеру его стиля, полу-иронического, полу-«серьезного». Потемкин вместе с Гумилевым стоял у истоков «Академии стиха» и издания журнала «Остров» (см. комментарии к №№ 21 и 32 наст. тома). «Ироническое» начало в творчестве Потемкина в конце концов возобладало: уже с начала 1910-х гг. он безусловно ассоциировался с поэтами-«сатириками», работающими в сфере «массовой культуры» (в «Сатириконе» он печатался с 1908 г.). Значительную роль в отчуждении Потемкина от «большой литературы» стала его причастность к жуткому и омерзительному «делу кошкодавов», слушавшемуся в петербургском мировом суде в 1908 г. (см.: Писатели символистского круга. С. 254-255). И хотя личное участие Потемкина в истязаниях кошек было не доказано, а сам он утверждал, что стал жертвой сплетен и «газетных уток», общение с ним вызывало у «литературной аристократии» ассоциации, точно сформулированные Велимиром Хлебниковым: «...И вдруг в его глазах, тщетно / просящая о пощаде, / вспыхивает, / мяуча страшно, кошка, // Искажая облик лица в общем / пригожего» (см.: Исследования и материалы. С. 321). Гумилев, считавший невозможным опускаться до «слухов» и ценивший талант Потемкина, в конце концов, все же не смог противостоять этому «общему настроению», благо и сам поэт прочно освоился в роли «венского литератора» (по названию петербургского ресторана «Вена», где собирались беллетристы развлекательно-популярной прессы). В «Цех поэтов» в 1911 г. Потемкин не вошел.

После революции П.П. Потемкин переехал из Петрограда в Одессу, оттуда — в Кишинев и Прагу, а затем — в Париж. Активно участвовал в литературной жизни эмиграции, был членом правления парижского Союза русских писателей и журналистов. На смерть Гумилева П.П.Потемкин откликнулся циклом ст-ний «Че-ка» (см.: Родник (Рига). 1989. № 7). О П.П. Потемкине см. № 20 и 33 наст. тома и комментарии к ним.

Стр. 53-57. — Вся книга Потемкина сформирована с установкой на «легкую меланхолическую усмешку»: посвящена «Жене́ Же́на̂» (актрисе Е.А.Хованской, первой жене поэта) и разделена на отделы «Женина герань», «Герань мишурная», «Герань печальная», «Герань персидская», «Герань песельная», «Герань в цвету» — сообразно с жанрово-тематической спецификой стихотворений каждого раздела. Среди «петербургских гротесков» «Герани» были ныне хрестоматийно известные ст-ния «У дворца» («Когда весной разводят / Дворцовый мост не зря / Гулять тогда выходят / Под вечер писаря») и «Обыкновенно»:

В Кафе де Пари
За столиком
Сидело три
Дамы
Из «Ямы».
У одной шапка была
С кроликом,
У другой было боа
Роликом,
А третья была —
Алкоголиком.
<...>

Стр. 57-59. — «Маскарад» — цикл ст-ний из раздела «Герань мишурная», написанный в «ролевой» манере — «Арлекин и негритянка», «Сановник и веселая девица», «Паша и Кармен», «Апаш и актриса» и т.д. Что имел в виду Гумилев под «серьезными ст-ниями» — неясно (возможно — «Посвящение» и «Заключение» с их достаточно узнаваемым поверхностным резонерством на тему «мир — театр»), равно как неясна и «серьезная» трактовка ст-ний из раздела «Герань персидская» — очевидно пародийных «ориенталистских» стилизаций («Не ходи, мой друг, к соседке, не ходи, / В час условленный к беседке не ходи. / Путь любви опасен юным, путь любви / Без потерь проходит редкий, не ходи» («Три газеллы»)).

42. Аполлон. 1912. № 5.
СС IV-- ДП -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III.
Дат.: май 1912 — по времени публикации.

Ливен Магда Густавовна (в замужестве Ливен-Орлова, 1885—1929) — поэтесса, драматург, прозаик. Дочь хранителя Эрмитажа. Стихи на немецком, английском и французском языках начала писать в пятилетнем возрасте, на русском — позднее. «Цезарь Борджиа» (1910) и сборники одноактных пьес «Асторре Тринчи» (1911) и «Багряные листья» (1912) сделали ее известной в литературном и театральном мире и вызвали дискуссию о степени корректности в адаптации исторических сюжетов к «среднекультурному представлению о них» (см.: РП III. С. 355). В контексте этой дискуссии можно рассматривать и статью Гумилева. О стиле М.Г. Ливен можно судить по заключительному монологу преступного Цезаря, обращенного к потрясенному его коварством Макиавелли:

Цезарь (насмешливо): Мэссер Николо, мэссер Николо, вы, кажется, испугались, как маленький Джулиано? Или, может быть, вам хочется испытать, проверить меня? Напрасный труд! Вы мало меня знаете. Я никогда не сожалею раз свершенного, я иду прямо к цели. «Или Цезарь, или ничто»! Вы пишете историю, мы

ее делаем, не тревожьтесь о нас... Помяните слова мои, никто не упрекнет меня открыто, никто не дерзнет громко проклясть меня. Разве можно считаться с людьми, которые тайно готовы на все, а явно не смеют вымолвить правды, которые даже умирать не умеют? Помяните слова мои, меня прославят и возвеличат несказанно, и въезд мой в Рим будет въездом триумфатора. А там пусть будет, что будет, я смело стану ждать неизбежного; и если мне не видать на веку своем освобожденной страны, если мне не окончить великого дела, не я, так другой, я показал им дорогу!

М.Г. Ливен издала также сборник стихотворений (1911), в 1916—1917 гг. сотрудничала в журнале «Столица и усадьба». После революции эмигрировала в Германию, активно участвовала в литературной жизни «русского Берлина».

Борджиа Чезаре (Цезарь) (Borgia,1476—1507) — сын папы Александра VI, жестокий и беспринципный политик и горячий патриот Италии, стремившийся к ее объединению. Историк Николо Макиавелли (Machiavelli, 1469—1527) вывел его в качестве идеального властителя в трактате «Государь». Цезарь Борджиа был коротко знаком с крупнейшими деятелями искусств Высокого Возрождения, в том числе — с Леонардо да Винчи. Стр. 25-26. — Имеется в виду драматическая поэма А.К. Толстого «Дон Жуан».

43. Аполлон. 1912. № 6.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Изб (Вече); Лекманов.

Дат.: июнь 1912 — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

О Вяч. И. Иванове см. №№ 24, 28, 32, 33, 57, 60, 65 наст. тома и комментарии к ним.

За время, прошедшее с момента выхода рецензии на первый том книги, произошло окончательное расхождение Вяч.И. Иванова и Гумилева: бывший «ученик символистов» окончательно утвердился в «акмеизме». Собственно «оформление» акмеистической доктрины Гумилева, по иронии судьбы, и произошло в процессе «споров на башне» в 1910—1911 гг. «Вячеслав любил шуточные поединки, — вспоминал Андрей Белый, — стравляя меня с Гумилевым, являвшимся в час, ночевать (не поспел в свое Царское), в черном, изысканном фраке, с цилиндром, в перчатке; сидел, точно палка, с надменным, чуть-чуть ироническим, но добродушным лицом; и парировал видом наскоки Иванова.

Мы распивали вино.

Вячеслав раз, подмигивая, предложил сочинить Гумилеву платформу: «Вот вы нападаете на символистов, а собственной твердой позиции нет! Ну, Борис, Николаю Степановичу сочини-ка позицию...» С шутки начав, предложил Гумилеву и создать «адамизм»; и пародийно стал развивать сочиняемую мною позицию; а Вячеслав, подхвативши, расписывал; выскочило откуда-то мимолетное слово «акме», острие: «Вы, Адамы, должны быть заостренными». Гумилев, не теряя бесстрастья, сказал, положивши нога на ногу:

— Вот и прекрасно: вы мне сочинили позицию — против себя: покажу уже вам «акмеизм»!

Так он стал акмеистом; и так начинался с игры разговор о конце символизма.

Иванов трепал Гумилева; но очень любил; и всегда защищал в человеческом смысле, доказывая благородство свое в отношении к идейным противникам...» (Андрей Белый. Начало века. Воспоминания. В 3 кн. Кн. 2. М., 1990. С. 356 (Серия литературных мемуаров)). Эта парадоксальная «генетическая связь» акмеизма (в его гумилевском понимании) с идеями Вяч.И.Иванова об «обновленном символизме» (см. об этом: Блинов В. Вячеслав Иванов и возникновение акмеизма / / Cultura e memoria. Atti del terzo Simposio Internationale dedicato a Vjačeslav Ivanov. II. Testi in russo. Firenze, 1988. P. 13-25; Зобнин. С. 95-100) предопределила категоричность отрицания Гумилевым именно той перспективы развития русского «пост-символизма», которую предлагал Иванов: «идти за ним <...> значило бы пускаться в рискованную, пожалуй даже гибельную авантюру» (стр. 57-59). Как констатирует П. Давидсон с учетом изменяющегося литературного контекста, эта рецензия Гумилева на вторую часть «Cor Ardens'а» является гораздо более отрицательной, чем первая (см. № 32 наст. тома и комментарий к нему). Гумилев снова обращается ко многим чертам ивановской поэзии, отмеченным в первой рецензии, но теперь развивает свои мысли в более негативном ключе. Если раньше «напряженное мышление» Иванова делало «подбор его слов изумительно разнообразным», то «напряженное мышление» превращается теперь в «однообразную напряженность» чисто интеллектуального порядка, и исключает возможность «нечаянной радости» поэтического наития. В отличие от первой рецензии, связанность интеллектуального мышления Иванова с его сложным языком больше уже не признается: его словарь и синтаксис теперь «тщательно затмевают общий смысл» фраз. Главное то, что превращение «прозачности» в «призрачность», уже отмеченной в первой рецензии, получает теперь гораздо более отрицательное осмысление. Гумилев утверждает, что для Иванова вся земная действительность — только «обманчивый призрак», иллюзорность » (см.: Davidson Pamela. Gumilev's Reviews of Viacheslav Ivanov's «Cor Ardens»: Criticism as a Tool in the Politics of Literary Succession // Wigzell F. Ed. Russian Writers on Russian Writers. Oxford & Providence USA, 1994. Pp. 60-63.)

Стр. 6-7. — Каламбурная реминисценция «блоковской» версии символизма как антитетезы символистской практике Иванова: «Нечаянная радость» — вторая книга стихов Блока (1907). Стр. 12. — «Rosarium» (сад роз) — название пятой книги второй части книги «Cor Ardens», содержащей «стихи о розе». «В поэтическом цикле Вяч.Иванова «Rosarium», роза связывает воедино бесконечное число символов, сопровождая человека от колыбели через брак к смертному ложу, и является как бы универсальным символом мира и человеческой жизни» (Топоров В.Н. Роза // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1988. Т.2. С. 386). Интересно, что с темой «Rosarium'а» связано то самое заседание «Академии Стиха», на котором произошел роковой конфликт «ученика» с «учителем». Как сообщалось в отчете о заседании Общества ревнителей художественного слова 13 апреля 1911 г. «Вячеслав

Иванов сообщил Обществу свою оценку образцов абиссинской народной поэзии, записанных и переведенных Н. С. Гумилевым во время его недавнего африканского путешествия. <...> Вячеслав Иванов прочитал стихотворение в форме газэлы на абиссинские мотивы, связанное с рассказами Н. С. Гумилева о вышеупомянутом путешествии; оно послужило поводом к обмену мыслей о пределах применения газэлы как национальной формы» (Русская художественная летопись, 1911, № 9. С. 142; ст-ние «Розы Царицы Савской», по авторскому примечанию в сборнике «Cor Ardens», внушено «образчиками абиссинской живописи» — см.: Известия АН СССР. 1987. № 1. С. 66-67 (Сер. литературы и языка)). Стр. 13-23. — По мнению П. Давидсон, доводы Гумилева, несомненно объяснимые его полемической пристрастностью, весьма слабы и уязвимы. Так, например, Гумилев выдвигает достаточно стереотипное представление о «славянской душе», как смеси противоборствующих «западных» и «восточных» элементов, чтобы приписать Иванова к «восточной крайности». И это, считает Давидсон, совершенно неоправданно, в свете явных пристрастий самого Иванова, его более глубоких знаний и чувства родства прежде всего с классической древностью, христианской Европой средних веков, и немецким романтизмом. Подобным образом, в завершении своей оценки Гумилев утверждает, что крайность приводит в тупик: «однако история поэзии неоднократно показывает, что то, что может казаться крайностью или даже тупиком может также представлять собой неожиданный источник вдохновения и возобновления для следующего поколения (Davidson Pamela. Указ. соч.). Стр. 19. — Из этого рассуждения следует, что акмеизм, стремящийся к «равновесию сил» (стр. 11 № 56 наст. тома), в «этнокультурной» плоскости ведет свою генеалогию непосредственно от Пушкина, минуя как «ориенталистские» крайности Иванова, так и «западнические» крайности Брюсова. Стр. 23-24. — Об образе «царей-волхвов» в творчестве Гумилева см. комментарии к стр. 18-20 № 3 (VI). Стр. 29-32. — Реминисценция на «предакмеистическую» полемику Гумилева и Вяч.И.Иванова. «18 февраля 1912 г. Городецкий и Гумилев в Обществе ревнителей художественного слова «заявили о своем отрицательном отношении к символизму» (Труды и дни. 1912. № 2. С. 27). Выведение себя из рядов символистов было логически неизбежно после того, как на тезис Гумилева о том, что слова должны значить только то, что они значат, Вяч. Иванов ответил: «Я не символист, если слова мои равны себе, если они — не эхо иных звуков, о которых не знаешь, как о Духе, откуда они приходят и куда уходят,— и если они не будят эхо в лабиринтах душ» (Труды и дни. 1912. № 1. С. 6). <...> Нападки и уколы бывшего учителя долго еще были для Гумилева чувствительны. В середине апреля 1913 г. он писал Ахматовой: «...Снился раз Вячеслав Иванов, желавший мне сделать какую-то гадость, но и во сне я счастливо вывернулся»» (Известия АН СССР. 1987. № 1. С. 67. (Сер. литературы и языка)). Стр. 31. — Имеется в виду ведийский символ иллюзии, обмана; ср.: «Есть мощный звук: немолчною волной / В нем море Воли мается, вздымая / Из мутной мглы все, что — Мара и Майя / И в маревах мерцает нам — Женой» (цикл«Золотые завесы» (9)). Стр. 34-35. — Имеется в виду ст-ние «Ad Rosam», являющееся «прологом» к книге «Rosarium»

(«Тебя Франциск узнал и Дант-орел унес / В прозрачно-огненные сферы: / Ревнуют к ангелам обитель нег — Пафос — / И рощи сладостной Киферы. <...> Кто б ни был ты: Геракл иль в облаке Персей, / Убийца ль Гидры иль Медузы, — / Тебя зовут у волн, где Солнце пел Орфей, / Над Розой плачущие музы!»), «сливающее» в синтетическом образе «Розы» христианское (Франциск Асизсский, см. комментарий к стр. 72 № 11 наст. тома) и языческое (Персей, герой древнегреческих мифов, победитель Горгоны Медузы и спаситель царицы Андромеды от морского чудовища) начала. Стр. 38. — Enjambements — «разрыв» фразы границей стиха, придающий особую выразительность поэтической речи; аллитерации — значимые комплексы согласных звуков в художественной речи; в стихотворной речи обычно эти комплексы выстраиваются из начальных согласных слов стиха. Стр.41. — На соотношение образа «персидского царя» с «персидскими коврами», узору которых уподобляется поэзия Иванова (стр. 54) и «царем-волхвом Гаспаром», которому уподобляется сам Иванов (стр. 23-24) обратила внимание Е.Ю.Раскина (см.: Раскина Е.Ю. Лирический герой поэзии Н.С.Гумилева: «нищий Лазарь» или «великолепный волхв» // Наука и школа. 2005. № 3. С. 59-62). По ее мнению, уподобление «Вячеслава Великолепного» царю-волхву Гаспару и упоминание о персидском владыке (ассоциированного с «варварской роскошью» в представлении древних греков — отсюда и введение греческого варваризма вбуйлехж) обусловлено тем, что в раннехристианской литературе с Гаспаром (Йаспаром) связывали именно персидско-месопотамский ареал. «Варварская» же роскошь имеет устойчивую семантику «пресыщенности» и, потому, «равнодушия» к жизни, «усталости», «невосприимчивости», которая свойственна «царю-волхву» Гаспару, «привыкнувшему» даже к Вифлиемской звезде.

О Н.А.Клюеве см. № 39 наст. тома и комментарии к нему.

Стр. 78-81. — Цитируется ст-ние «Отгул колоколов, то полновесно-четкий...». Стр. 83-84. — Пытаясь отделить «провозвестника новой народной культуры» от сектантства, Гумилев выдавал желаемое за действительное: «Братские песни» Клюев, по собственному признанию, «вынес» именно от сектантов — хлыстов Рязанской губернии (см.: РП II. С. 556). В 1912 г. происходит сближение Клюева «с так называемыми «голгофскими христианами» — революционно настроенной частью духовенства, призывавшей к признанию личной, как у Христа, ответственности каждого за царящее в мире зло и личного же участия каждого в преодолении этого зла путем собственного духовного преображения, путем жертвы и «сораспятия» со Христом. Именно такой идеей и была проникнута вторая книга стихов Клюева <...> вышедшая, кстати, в издательстве «голгофских христиан» «Новая земля». Ее основу составляют «радельные песни» некоего духовного братства гонимых, которые, преодолев страдание и смерть, обретают затем свою истинную нетленную жизнь в ином мире» (Михайлов А.В. Николай Гумилев и Николай Клюев // Исследования и материалы. С. 59). Этот «альянс» не состоялся, однако, нельзя не признать, что он был более органичен для Клюева, нежели его соединение с будущими акмеистами,

тяготевшими к «традиционным» формам духовной жизни русского Православия. Стр. 85. — См. комментарии к стр. 140 № 26 наст. тома. Стр. 86-89 — цитируется ст-ние «Не оплакано былое...». Стр. 91-92. — Цитируется ст-ние «Растворитеся врата...». Стр. 93. — Свентицкий (Свенцицкий) Валентин Павлович (1879—1931(?)) — религиозный публицист, философ и литератор, начинавший в кругу символистов-«богоискателей», а затем, вместе с В.Ф.Эрном учредившем в 1905 г. «Христианское братство борьбы». «...Беллетристом и мистиком В.Свенцицким <...> была написана вступительная статья к «Братским песням» в которой говорилось, что стихи Клюева это «новое религиозное откровение», что в его «песнях» «раскрывается с потрясающей глубиной — ...голгофский путь земли», а сам поэт объявляется «пророком». Все это звучало весьма в духе символизма, но далеко не могло быть созвучным акмеизму» (Михайлов А.М. Указ. соч. С. 59).

Нарбут Владимир Иванович (1888 — 1938 или 1944 (?)) — поэт, издательский деятель. Родился в семье помещика Глуховского уезда Черниговской губернии. В 1906 г. окончил глуховскую классическую гимназию и поступил в Петербургский университет. Вместе с братом, известным художником-графиком, Нарбут участвует в литературно-художественном «Кружке молодых». Его первая книга стихов была замечена Гумилевым (см. № 31 наст. тома и комментарии к нему) и открыла ему путь в «Цех поэтов». Вторая книга Нарбута «Аллилуйа» стала воплощением «натуралистической», «раблезианской» версии акмеизма — «мудрой простоты» художника, созерцающего мир «во всей совокупности красот и безобразий» (С.М.Городецкий) с невинностью «первочеловека» (само название ее восходит к высказыванию Городецкого, что акмеисты — новые Адамы, призванные «пропеть жизни и миру аллилуйя» (см.: Городецкий. С. 94). Но российская цензура не стала вникать в тонкости акмеистической доктрины, а обвинила Нарбута в кощунстве и порнографии. Большая часть книги была конфискована, а Нарбут счел за благо уехать в 1912 г. в Абиссинию «по следам Гумилева». В 1913-1915 гг. вышли еще две книги стихов Нарбута — «Любовь и любовь» и «Вий», продолжающие тематику и поэтические традиции предыдущей книги. Вообще, следует признать, что Нарбут до конца остался верен той версии акмеистического лиро-эпоса, которую он предложил в 1912 г. Даже его поздние стихи, обращенные к сокровенному миру душевных переживаний лирического героя, приобретают «вещную» грубую осязательность образов, благодаря предельно рискованным натуралистическим метафорам: «Бездействие не беспокоит: / Не я ли, — супостаты, прочь! — / Стремящийся сперматозоид / В мной возлелеянную ночь».

После революции Нарбут выступил с целым рядом книг на «революционную тематику», активно участвовал в становлении советской литературы, руководил издательством «Земля и Фабрика». В 1928 г. был подвергнут гонениям, а в 1936 г. — арестован по обвинению в контрреволюционной деятельности. Погиб в лагере. О творчестве В.И. Нарбута см. : Thompson R.D.B. The Vision of the Bog: The Poetry of Vladimir Narbut // Russian Literature. Vol. 10. 1981. Pp. 319-338; Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск. 2000. С. 85-89.

Стр. 120-124. — В этих строках Дж. Дохерти усматривает формулировку важного принципа построения акмеистической книги: присутствие поэта в текстах определяет собой сборник, как целое. И поэтому ясно, что книга Нарбута — нечто более, чем попытка йpater антибуржуазного эпатажа, ибо она успешно создает сильное впечатление внутренней необходимости именно таких текстов. (см.: Doherty. Pp. 210-211).

Бобринский Петр Андреевич, граф (1893-1962) — издал впоследствии сборник стихов «Пандора» (1915). Эмигрант, умер в Париже (см.: ПРП 1990. С. 320).

Стр. 152-154. — Имеется в виду ст-ния «Гимн восходящему солнцу...» («Крылатый на крыльях царицы Зари! / На базальтовом ложе из роз / Раскидалось пышное тело богини...»), «Гимн ночи» («Кто чувства мои разгадает? / Ношу их, под сердцем тая, / Пусть громко смеется — рыдает / Волшебная лира моя»), «Грех» («Я умастила косы ароматами: / Я знала, — ты ко мне придешь, / Любимый вождь усталыми солдатами, / Гремя мечом с зазубренными латами, / Мне золотую лиру принесешь»), «Страсть»:

Во мгле трещали раненные ели.
Томилась ночь, и гнулися леса.
В порыве — боги, гордо мы велели
Нам оседлать донского жеребца.

В просветах елей молнии сверкали.
Манила нас пустая глубина.
Кто видел, как с тобой мы поскакали
Во весь опор донского скакуна?
<...>

Дейч Александр Иосифович (1893—1972) — переводчик, критик, мемуарист. Помимо «Сфинкса» перевел «Балладу Рэдингской тюрьмы» (Киев, 1910) и прозаические произведения в 4-х томном Собрании сочинений О.Уайльда издательства «Нива» (1912; второе издание — 1914; об этом он пишет в своей книге воспоминаний, см.: Дейч А. День нынешний и день минувший: Литературные впечатления и встречи. М., 1969. С. 245-246). Интересно, что для этого же Собрания «Сфинкса» в 1912 г. переводил Гумилев, работу которого К.И. Чуковский — редактор и вдохновитель издания — назвал «литературным чудом» (см.: Павлова Т.В. Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX — начало XX в.) // На рубеже XIX — XX веков. Л., 1991. С.115). Отсюда и доскональное знание «тонкостей» уайльдовского текста, продемонстрированное в рецензии (см. стр. 159-163). С рецензией связан и забавный эпизод: «По сообщению <...> вдовы Е.К.Дейч, Гумилев — в связи с тем, что инициал А.И.Дейча в журнале был указан с ошибкой («Л.Дейч») и могло, таким образом, возникнуть отождествление с известным революционером, — прислал пострадавшему автору извиняющееся письмо» (ПРП 1990. С. 320).

44. Аполлон. 1912. № 8.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Изб (Вече); Лекманов.

Дат.: август 1912 — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

Об А.А.Блоке см. №№ 24, 33, 39, 73 наст. тома и комментарии к ним.

«В 1911 году Блок готовит первое издание «Собрания стихотворений» (кн. 1-3, М., 1911-1912) — свою «лирическую трилогию» (кн. 1 — «Стихи о Прекрасной Даме»; кн. 2 — «Нечаянная радость»; кн. 3 — «Снежная ночь») — и начинает осмыслять всю свою лирику как «трилогию вочеловечивания»» (РП I. С. 280). С этого момента творчество Блока воспринимается современниками как реализация «идеи пути» (см.: Максимов Д.Е. Идея «пути» в творчестве Александра Блока // Максимов Д.Е. Поэзия и проза А.Блока. Л., 1981) и рецензия Гумилева оказывается одной из первых интерпретаций этого образа. Об «акмеистической» корректировке замысла блоковской образности в гумилевской критике см.: Громов П. П. А. Блок, его предшественники и современники. М.; Л., 1966. С. 120, 434. Подобную «корректировку» усмотрел в этой рецензии и Дж. Дохерти: «Гумилев предлагает верное изложение блоковского «поэтического нарратива» — и все же отчетливо ясно, что он одновременно развивает некий подтекст, который можно определить, как обще-антисимволистский. Это намечается в цитате Гумилева из «Балаганчика» («Я не слушал сказок, я простой человек»): в его сравнении Блока с Пушкиным; и, главное, в его интерпретации блоковской «Прекрасной Дамы», при которой отвергаются разные символические прочтения в пользу более заземленной <... > Это была весьма необычная, провокационная трактовка Блока, но Гумилев пытался доказать, что это — не просто каприз, выдвигая «теоретическое» обоснование своим доводам при истолковании значения и функции блоковского символического «Духа музыки»: «Музыка — это то, что соединяет мир земной и мир бесплотный. Это — душа вещей и тело мысли». Тут опять преуменьшается значение экстатического, визионерского элемента блоковской поэзии в пользу более традиционного, «метафизического» противопоставления тела и души; блоковский транцендентный опыт «Духа музыки» сводится к чисто интеллектуальному и традиционно поэтическому переживанию. И этому сопутствует установка на близость поэта к «реальному» миру конкретного и объективного опыта: «Все линии четки и тверды, и в то же время ни один образ не очерчен до замкнутости в самом себе, все живы в полном смысле этого слова». Соотношение «живого мира» текста с «живым миром», который в нем воплощается, представлено затем в типично акмеистическом свете: «И мир, облагороженный музыкой, стал по-человечески прекрасным и чистым — весь, от могилы Данте до линялой занавески над больными геранями». Таким образом, сугубо-личная «лирическая» нарратива Блока превращается в повествование о переходе от символизма к акмеизму — в сущности, в пересказ литературного развития самого Гумилева, совсем отличный от собственной версии Блока. Поэт как будто разочаро-

вался в символизме и «преодолел» его, по схеме, которую Гумилев также обнаруживает не только в своем личном опыте, но и в «развитии» других поэтов (главными примерами являются Городецкий и Мандельштам)» (Doherty Justin F. Nikolai Gumilev and the Propagation of Acmeism: «Letters on Russian Poetry» // Irish Slavonic Studies. 1992. Vol. 13. Pp. 127-128. Имеются в виду рецензии Гумилева на «Иву» и «Цветущий посох» Городецкого, и «Камень» Мандельштама: №№ 45, 51, 65, 63, 68).

Стр. 1-2. — Эти слова приводятся Дж. Дохерти в контексте анализа противопостояния «романтическому» отождествлению жизни и творчества в теории и практике Гумилева (Doherty. P. 189). Стр. 8-9. — Имеется в виду лирическая драма Блока «Балаганчик» (1906). Стр. 17. — Юношеская (1820) поэма А.С.Пушкина «Гавриилида» кощунственно «травестирует» евангельскую историю Благовещения. Идея «странной религиозности», отразившейся в ранней поэзии Пушкина (в т.ч. — и в его лицейской эротике и в «Гавриилиаде») — восходит к работам Брюсов о Пушкине (книге «Лицейские стихи Пушкина» М., 1907 и статьям 1910-х гг.). «Гавриилиада» особо занимала Брюсова, впервые опубликовавшего ее отдельным изданием в 1918 г. Статья Брюсова о «Гавриилиаде» была помещена в «Библиотеке великих писателей» С.А. Венгерова (Пушкин. Т. II. СПб., 1908). Стр. 51. — Имеется в виду третья книга стихов Блока (1908). Стр. 63-64. — Имеется в виду ст-ние «Голоса скрипок».

О М.А. Кузмине см. №№ 5, 22, 24, 28, 36, 48, 54 наст. тома и комментарии к ним. «Акмеист Кузмин или нет — споры об этом шли и идут в литературе с давних пор. <...> Казалось бы, тесная дружба с Гумилевым после его приезда в Петербург из Парижа, единство литературной позиции в период первого и наиболее серьезного кризиса символизма в 1910 году, <...> статья «О прекрасной ясности», участие в заседаниях «Цеха поэтов», предисловие к первой книге стихов Анны Ахматовой, — все это указывает, что определенная близость существовала. И однако никто из акмеистов никогда не говорил и не писал, что Кузмин принадлежит к их узкому, корпоративно замкнутому кругу.

Чаще всего в качестве доказательных объяснений фигурируют личные мотивы. Вот что рассказывала, например, Ахматова: «У нас — у Коли <Гумилева>, например, — все было всерьез, а в руках Кузмина все превращалось в игрушки... С Колей он дружил только вначале, а потом они быстро разошлись. Кузмин был человек очень дурной, недоброжелательный, злопамятный. Коля написал рецензию на «Осенние озера», в которой назвал стихи Кузмина «будуарной поэзией». И показал, прежде чем напечатать, Кузмину. Тот попросил слово «будуарная» заменить словом «салонная» и никогда во всю жизнь не прощал Коле этой рецензии...»

Нет сомнений, что одна из рецензий (Гумилев писал об «Осенних озерах» трижды) задела Кузмина настолько, что он — редкий случай в истории русской литературы! — счел нужным дезавуировать свою собственную рецензию на гумилевское «Чужое небо»: высоко отозвавшись о сборнике на страницах «Аполлона», он через несколько месяцев в «Приложениях к Ниве» оценивал ту же книгу почти уничтожающе. Но вряд ли стоит сомневаться, что инцидент с гумилевской рецензией был лишь толчком, поводом к решительному разрыву с Гумилевым и возглавляемой им школой.

Для Кузмина было очевидным фактом <...> что акмеизм как литературное направление является в первую очередь отражением личности его основателя, то есть Гумилева. Следовательно, именно гумилевская эстетика должна была проецироваться на все представления акмеизма об эстетической природе литературы. А тут расхождение между двумя поэтами оказывается принципиальным. <...> Тяготение Гумилева <...> к нормативной поэтике не могло не вызвать решительного противодействия у Кузмина. Именно поэтому внешнего повода было достаточно для резкого расхождения между двумя поэтами. За частными недоразумениями и неприязненностью легко просматривается принципиальное различие во взглядах на поэтическое творчество» (Богомолов Н.А. «Любовь — всегдашняя моя вера» // Кузмин М.А. Стихотворения. СПб., 1996. С. 31-32 (Новая б-ка поэта)). По свидетельству О.Э.Мандельштама (речь идет, вероятно, именно о времени «акмеистического бунта»), «Гумилев говорил, что поэт К <узмин> плохой» (см.: ПРП 1990. С. 295). Другие книги Кузмина («Глиняные голубки» (1914), «Вожатый» (1918)) Гумилев не рецензировал.

Стр. 83-84. — Имеются в виду ст-ния «Как радостна весна в апреле...» из цикла «Весенний возврат» («Как радостна весна в апреле, / Как нам пленительна она! / В начале будущей недели / Пойдем сниматься к Буасона») и «Над входом ангелы со свитками...» из цикла «Маяк любви» («Опять — маяк и одиночество / В шумливом зале «Метрополь». / Забыто имя здесь и отчество, / Лишь сердца не забыта боль»). Стр. 85-86. — Имеется в виду ст-ние «Голый отрок в поле ржи...» из цикла «Оттепель» («Голый отрок в поле ржи / Мечет стрелы золотые. / Отрок, отрок, придержи / Эти стрелы золотые!»). Стр. 91-92. — Имеются в виду ст-ния «Бледны все имена и стары все названья...» («По прежнему для нас Амур крылатый реет / И острою стрелой грозит...»), «Коснели мысли медленные в лени...» («Вдруг облак золотой на небе стал...») из цикла «Осенний май» и ст-ние «Над входом ангелы со свитками...» (см. комментарий к стр. 83-84). Стр. 93. — Имеется в виду ст-ние «Коснели мысли медленные в лени...» из цикла «Осенний май» («Сквозь звон, и плеск, и трепет, как металл, / Пропел «живи» мне чей-то голос нежный — / И лик знакомый в блеске я узрел»). Стр. 98. — О Гафизе см. комментарии к № 5 (V). Стр. 109-114. — Цитируется ст-ние «Не верю солнцу, что идет к закату...» из цикла «Осенние озера».

45. Аполлон. 1912. № 9.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Изб (Вече); Лекманов.

Дат.: сентябрь 1912 — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

Творчество С. М. Городецкого на рубеже 1900-х — 1910-х гг. являлось самым ярким и скандальным выражением того направления в русской модернистской литературе, которое сам Гумилев называл «неонационализмом» (зачисляя сюда еще А.М. Ремизова и А.Н. Толстого — см.: Писатели символистского круга. С. 257).

Стремление Городецкого эстетизировать позитивное национальное мироощущение импонировало Гумилеву еще в 1909 г (см. № 19 наст. тома и комментарии к нему), а в 1911 г. Городецкий и Гумилев неожиданно заключили «союз». «Когда мы с Гумилевым после ряда бесед решили основать «Цех поэтов», — вспоминал Городецкий, — нами руководила идея именно совмещения влияний. Гумилев в то время был убежденным парнасцем, выше всего ставившим мастерство формы. Для меня вершиной достижений являлось слияние народной поэзии с литературой в форме предельного раскрытия символов, которое есть мифотворчество, по терминологии Вяч. Иванова. Мы решили слить свои искания и поставить под их перекрестный огонь творчество молодежи. Я привел своих, Гумилев своих, и таким образом создался Цех поэтов» (Закавказское слово. 26 апреля 1919).

Эта «двойственность установок» сохранилась и при выработке акмеистической программы: по крайней мере, Гумилеву приходилось все время устно и письменно разъяснять «почему Городецкий акмеист», ибо его стремление к восприятию «русской современности» глазами «первобытного» «ликующего» славянского «Адама», по справедливому замечанию Брюсова, «на привычном языке <...> называется на «акмеизмом» а «наивным реализмом»» (см.: Русский путь. С. 394). «У Городецкого, при всей переменчивости его взглядов и вкусов, было одно «устремление» которое не менялось: страсть к лубочному «русскому духу» <...> Безразлично, что «воспевал» он в разные времена, в разных пустых, звонких и болтливых строфах. Их лубочная суть оставалась все та же — не хуже, не лучше» (Иванов III. С. 65).

Все три рецензии Гумилева на книги Городецкого, относящиеся к периоду их «акмеистического альянса» 1911—1915 гг., — на «Иву» (в «Аполлоне» и «Гиперборее» — см. № 51 наст тома) и «Цветущий посох» (см. № 65 наст. тома и комментарии к нему)), — являются «апологиями Городецкого-акмеиста», малоубедительными, коль скоро речь идет о конкретных произведениях «второго синдика» «Цеха поэтов», но очень интересными в общетеоретическом плане как уточнения и «распространения» гумилевского акмеистического «манифеста».

Что касается самого Городецкого, то для него самого участие в «Цехе» оказалось не более чем очередным «витком» в литературной борьбе (всегда очень его увлекавшей). В гумилевском акмеизме он всерьез воспринимал лишь «школу литературного мастерства» и потому вполне органично эволюционировал от апологии «патриархального» русского быта к апологии была «советского», после чего «встречи с Н. Гумилевым окончились полным разрывом» (Городецкий С.М. Жизнь неукротима. М., 1984. С. 16). На гибель Гумилева Городецкий, ставший к тому времени, перефразируя известное выражение, «большим большевиком, чем сам Ленин», откликнулся искренним печальным стихотворением, блистательно демонстрирующим, что он так ничего и не понял ни в творчестве, ни в жизни, ни в смерти своего бывшего «любезного друга»:

<...>
Когда же в городе огромном
Всечеловеческий встал бунт,
Скитался по холодным комнатам,
Бурча, что хлеба только фунт.

И ничего под гневным заревом
Не уловил, не уследил,
Лишь о возмездьи поговаривал,
Да перевод переводил <...>

«Городецкий теперь большевик, — откомментировал все произошедшее Вяч.И. Иванов, — но можно быть большевиком под знаком Теленка, растопырившим хвост и бессмысленно мычащим. Таков Городецкий. И он совершенно искренне большевик. Кто не поверит в его искренность, тот недостаточно знает человека и всей суеты человеческого сердца» (Исследования и материалы. С. 614).

«Теперь, когда вполне отчетливо определилось лицо школы, вышедшей из Цеха, — писал, подводя итоги тех лет К.В. Мочульский, — кажется странной эта связь группы Гумилева с Сергеем Городецким. <...> Однако участие его в общей работе прошло не без пользы: его утверждения всегда возбуждали самый страстный протест, и в полемике с ним осознались положения нового поэтического учения. Кто мог предполагать, что творчество Городецкого так круто пойдет вниз, дойдет до такой антипоэтической невнятицы, как оно дошло сейчас?» (Последние новости. Париж. 2 декабря 1922; см.: ПРП 1990. С. 321).

Стр. 3-5. — На момент написания рецензии Городецкий был автором четырех книг стихов («Ярь», «Перун», «Дикая воля», «Русь») и двух книг рассказов («Кладбище страстей», «Повести. Рассказы»). Он регулярно выступал в качестве критика и публициста в журнале «Золотое руно», газетах «Речь» и «Против течения», многочисленные «разовые» публикации его рассыпаны по страницам самой разнообразной периодики — от «Весов» (откуда он был вынужден уйти «по идейным соображениям») до отраслевых научных журналов. Помимо того, Городецкий был не только автором поэм и стихов для детей («Федька-чурбан», «Царевна-сластена» и др.), но и одним из первых исследователей «детского фольклора». Стр. 11-12. — Намеченные Гумилевым «этапы» развития Городецкого весьма приблизительны, поскольку и его «символизм» и «мифотворчество» (как затем и «акмеизм») пребывали в состоянии «перманентного становления», корректируемые чуть ли не ежемесячно в зависимости от «конъюнктуры момента» (статьи Городецкого разных лет в разных изданиях поражают радикальным несоответствием установок). Все же, как некие «вехи» его прихотливого развития в 1900-е годы Гумилев, очевидно, имел в виду альянс Городецкого с «мистическим анархизмом» Г.И. Чулкова («символизм») и его пропаганду идей Вяч.И. Иванова в полемике с Брюсовым и Белым («мифотворчество»). Слово «акмеизм» употреблено здесь впервые в гумилевском творчестве. Стр. 15-20. — «В противовес символистской теории художественного образа,

согласно которой «символ есть художественный образ, соединяющий этот мир с тем, познаваемое явление — с непознаваемой сущностью», Гумилев отстаивает идею «самоценного образа», исключающего возможности аллегорического и символического толкования. В рецензии на сборник С. Городецкого «Ива» (Аполлон. 1912. № 9) Гумилев <...> ведет речь о такой основополагающей категории поэтики как художественный образ, которому хочет придать новый статус. Не переживания, не идея, а именно образ становятся «мерой стиха»: <цит. стр. 16-20>. «Доведенность каждого образа до конца» — вот что должны противопоставить поэты нового поколения символистским метафизическим спекуляциям, когда ценность художественного произведения сосредоточивалась в априорно заданной идее, лежащей за пределами образа. Вместо потебнианской концепции художественного образа у символистов Гумилев отстаивает выдвинутое им представление о развитии «образа-идеи». Принцип «развития образа» в соответствии с важнейшим акмеистским требованием «равновесия» всех частей произведения предполагает принятие поэтического слова во всем его объеме — музыкальном, живописном, идейном, в результате чего произведение предстает как «микрокосм»» (Грякалова Н.Ю. Н.С.Гумилев и проблемы эстетического самоопределения акмеизма // Исследования и материалы. С. 114-115). Стр. 22-23. — Ср. «Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает» (стр. 1-2 № 56 наст. тома). Стр. 29-31. — См. комментарий к стр.29-31 № 43 наст. тома. Стр. 33-37. — Ср. с оценкой этого цикла в стр. 26-28 № 33 наст. тома. Стр. 38-49. — «Еще дальше разводила Гумилева-акмеиста и его литературных оппонентов — символистов его точка зрения на природу мифа и мифотворчества, принципиальных «жизнетворческих» понятий символистской теории. Если символическое искусство идет «тропой символов к мифу» и именно символу отводится роль провозвестника будущего мифотворческого искусства, призванного возродить «искони существовавший в возможности миф, это образное раскрытие имманентной истины духовного самоутверждения народного и вселенского», то поэт-акмеист видит в мифе «самодовлеющий образ, имеющий свое имя, развивающийся при внутреннем соответствии с самим собой». <...> При такой «образной» трактовке мифа понятен смысл тезиса Гумилева — «акмеизм... в сущности и есть мифотворчество», то есть закономерное и полное развитие «образа-идеи», полное воплощение образа в художественном пространстве поэтического произведения» (Грякалова Н.Ю. Указ. соч. С. 115). Стр. 56-57. — Цитируется ст-ние «Полуверка».

Вл. Бестужев — псевдоним Вл. Вас. Гиппиус. Гиппиус Владимир Васильевич (1876—1841) — поэт, прозаик, критик, педагог. Происходил из знаменитого рода «русских немцев», брат поэта Василия Васильевича Гиппиус, дальний родственник Зинаиды Николаевны Гиппиус (имевшей на него сильное и разностороннее влияние). В.В.Гиппиус известен как «первый русский декадент», ибо еще учеником 6-ой петербургской гимназии выступил со своим однокашником А.М.Добролюбовым с проповедью крайнего индивидуализма («В религии я стал атеист <...> Поли-

тическое безразличие было полное. Мораль отрицалась вся вполне, без уступок» — см.: РП I. С. 565). Гимназистом же опубликовал свои первые стихи (1892) и стал автором журнала «Северный вестник» — первого модернистского периодического издания в России. Однако, по мере взросления, В.В. Гиппиус отходил от «декадентства» и, в год завершения обучения на историко-филологическом факультете Петербургского университета (1901) он заявляет о своем разрыве с «бессодержательной» модернистской литературой и целиком уходит в преподавание. Педагогическая деятельность стала подлинным призванием В.В. Гиппиуса, который заслужил славу «нового Грановского», блистательно читая курсы истории литературы в женской гимназии М.Н.Стоюниной и Тенишевском училище. Однако в литературу — после десятилетнего перерыва — он все же вернулся — прежде всего как автор замечательных историко-литературных работ и тонкий критик, — но и как поэт, причем его «поэтический ренессанс» состоялся в стенах «Цеха поэтов», куда его «привел» друживший с семьей Гиппиус С.М.Городецкий, и где участвовали его брат Василий и его ученики — О.Э. Мандельштам и Е.Ю. Кузьмина-Караваева (см. №№ 68, 40 наст. тома и комментарии к ним). Однако участие В.В. Гиппиус в «Цехе» было эпизодическим. В книге «Возвращение», снабженной подзаголовком «Из книги Завет Вл. Бестужева. 1896—1906», критики (и Гумилев в том числе) видели прямое продолжение творчества В.В. Гиппиус 1890-х гг. Нужно сказать, что основания для этого у них были — в стихах, собранных в сборнике выдержан единый, очень узнаваемый по раннему творчеству З.Н. Гиппиус и Ф. Сологуба, «декадентский петербургский стиль»:

Есть одиночество в страданьи,
В разлуке смертной, в увяданьи,
В пренебрежении друзей,
В слезах покинутых детей,
В неутоленном ожиданьи
Наложниц, жен и матерей —
И даже в сладостном скитаньи
Средь чуждых и родных степей.

Впрочем, какой-то части ностальгизирующих читателей поэзия В.В. Гиппиус импонировала именно как «антитеза» акмеизму: «Приятно <...> после монотонной гнусавости Гумилева отдохнуть с чуткой глубокой душой поэта-философа Вл.Бестужева» (Новый журнал для всех. 1912. № 11. Стб. 124; цит. по: ПРП 1990. С. 322).

В «советский» период жизни В.В. Гиппиус опять занимался преимущественно педагогикой.

Стр. 58-60. — Первой книгой стихов В.В.Гиппиус были «Песни» (СПб., 1897). Стр. 60. — О Ю.К. Балтрушайтисе см. №№ 38, 49 наст. тома и комментарии к ним. Стр. 83-98. — Яркий образчик того «разбора стихотворений», который происходил на заседаниях «Цеха поэтов». «В Цехе были «синдики», — в

задачу которых входило направление членов Цеха в области их творчества; к членам же предъявлялось требование известной активности; кроме того, к поэзии с самого начала был взят подход, как к «ремеслу». <...> Было, например, правило, воспрещающее «говорить без придаточных». То есть высказывать свои суждения по поводу прочитанных стихов без мотивировки этого суждения» (Пяст В.А. Встречи // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С. 108). В.В.Гиппиус был шокирован «ремесленным подходом» Гумилева к его книге. В автобиографической поэме «Лик человеческий» (1922) возможно, содержится его «ответ» на гумилевский «разбор» его стихов:

Ты — только наглое стихотворенье,
В котором все подсчитано — сполна:
И — гласных — девственное изумленье,
И — страстное — согласных приближенье!

(см.: Тименчик Р.Д. Владимир Гиппиус // Родник (Рига). 1988. № 4. С. 27-29).

46. Гиперборей. 1912. № 1 (без подписи).

Неизд 1986 (публ. М.Баскера и Ш.Греем) -- ЗС -- ПРП 1990 -- Соч III - - Изб (Вече); Лекманов; ЛО (публ. А.В.Лаврова и Р.Д.Тименчика) -- Гиперборей. 1912. № 1. Репринтное воспроизведение. Л., 1990.

Автограф — архив Лозинского.

Дат.: октябрь 1912 — по времени выхода № 1 журнала «Гиперборей»

О В.Я. Брюсове см. №№ 6, 17, 24, 28, 36, 39, 40, 55, 63, 65, 72 наст. тома и комментарии к ним.

Своей предельной краткостью и сжатостью рецензии Гумилева (№№ 46-49, 51-52, 55, 57, 58 наст. тома) и его соратника Городецкого в первых номеров нового журнала «Гиперборей» явно отличаются от их более полных отзывов — иногда на те же книги — других более «традиционных» публикациях (об истории журнала см., например: Тименчик Р.Д. Заметки об акмеизме // Russian Literature. № 7/ 8. 1974. С. 25-26; Doherty. Pp. 74-77; Соч. III. С. 288). Отличительная форма гиперборейских заметок безусловно показательна для целей журнала и той атмосферы, в которой возникал акмеизм. Они носит характер полу-интимных, почти «домашних» утверждений «для своих», и, возможно, представляют собой образцы тех суждений о стихах, которые культивировались устно в «Цехе поэтов». В них явственно разрабатываются и применяются специфически акмеистические категории суждения, в контексте попытки создания «интегрального» подхода к стихотворному анализу: — в № 1 по отношению к уже признанным мастерам-символистам (рецензируются книги Брюсова, Бальмонта, В.Иванова, Кузмина, Балтрушайтиса и самого Гумилева); в № 2 — преимущественно в отношении «новых» — акмеистов (книги Городецкого, Зенкевича, Нарбута, Ахматовой, Кузьмины-Караваевой).

При этом наличествует некоторый элемент не только «поучения» со стороны «синдиков», но и «коллективного творчества» (примечательно, что все рецензии — неподписаны, и определенно приписываются своим авторам только современными исследователями). К тому же, появление этих рецензий соответствует определению «Гиперборея», как «Ежемесячника стихов и критики» (в подзаголовке), — что в свою очередь отображает установку на переплетение теории и практики в изначальной концепции акмеизма (см.: Doherty Justin F. Nikolai Gumilev and the Propagation of Acmeism: «Letters on Russian Poetry» // Irish Slavonic Studies. 1992. Vol. 13. Pp. 124-126).

47. Гиперборей. 1912. № 1 (без подписи).

ПРП 1990 -- Соч III -- Изб (Вече); Лекманов; ЛО (публ. А.В. Лаврова и Р.Д. Тименчика) -- Гиперборей. 1912. № 1. Репринтное воспроизведение. Л., 1990.

Автограф — архив Лозинского.

Дат.: октябрь 1912 — по времени выхода № 1 журнала «Гиперборей»

О К.Д. Бальмонте см. №№ 10, 28, 36, 39, 72 наст. тома и комментарии к ним. По наблюдению В. Маркова (см. комментарии к № 39 наст. тома) «Зарево Зорь» «практичесми игнорировалось литературной элитой, однако имел какой-то успех у широкого читателя. Это — последняя из стихотворных сборников Бальмонта, который вышел вторым изданием» (Markov V. Balmont: A Reappraisal. // Slavic Review.1969. Vol. 28. № 2. P. 246).

48. Гиперборей. 1912. № 1 (без подписи).

ПРП 1990 — — Соч III — — Изб (Вече); Лекманов; ЛО (публ. А.В.Лаврова и Р.Д.Тименчика) — — Гиперборей. 1912. № 1. Репринтное воспроизведение. Л., 1990.

Автограф, вар — архив Лозинского.

Дат.: октябрь 1912 — по времени выхода № 1 журнала «Гиперборей».

О М.А.Кузмине см. №№ 5, 22, 24, 28, 36, 44, 54 наст. тома и комментарии к ним.

49. Гиперборей. 1912. № 1 (без подписи).

ПРП 1990 -- Соч III -- Изб (Вече); Лекманов; ЛО (публ. А.В.Лаврова и Р.Д. Тименчика) -- Гиперборей. 1912. № 1. Репринтное воспроизведение. Л., 1990.

Автограф, вар. — архив Лозинского.

Дат.: октябрь 1912 — по времени выхода № 1 журнала «Гиперборей».

О Ю.К. Балтрушайтисе см. № 33, 38 наст. тома и комментарии к ним.

50. Аполлон. 1912. № 10.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III; Лекманов.

Дат.: октябрь 1912 — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

Это «Письмо о русской поэзии» появилось в «Аполлоне» в урезанном виде (вероятно — по техническим причинам): заявленные в заглавии книги Бронислава Кудиша и Михаила Левина в нем не упомянуты. Оба автора — эпизодические участники литературного процесса тех лет.

«Гуревичу Борису Абрамовичу (?) (1889—1960 (?)) принадлежал также сборник «Народу моему» (Пб., 1913). Впоследствии занимался в США вопросами международного права, выдвигался на Нобелевскую премию мира в 1957 г. О «сциэнтизме» (т.е. «научной поэзии») он писал в предисловии к «Вечно человеческому»: «...уже прорываются образы научного миропознания в творчестве Сюлли Прюдома, Гюйо, Верхарна, Рене Гиля, Морозова — и жажда наша создать миф науки, озарить мир горящими вечными образами его прошлого — все сильнее». Сохранился отзыв Вяч. И. Иванова о его стихах: «Отсутствие артистической культуры; непонимание поэзии как художества. Вообще условное и, конечно, недостаточное знание русского языка, лишь очень поверхностное, безусловно недостаточное. <...> Задания стилистические и ритмические не удаются в осуществлении; не вижу ни одного выдержанного стихотворения; курьезов же не оберешься» (РНБ. Ф. 304. Ед. хр. 47)» (ПРП 1990. С. 322-323). Книга «Вечно человеческое» была конфискована цензурой. Как образец его поэзии можно привести «геополитическое» ст-ние «Франция»:

Веселая страна — без Бога, без тирана,
Страна, забывшая веселой жизни пыл,
— К падению идешь ты неустанно,
И твой закатный час наивно детски мил.

Кто раздробит тебя? Сосед ли рыжеусый,
Самонадеянный рабочий ли в борьбе?..
Не знаю. Но люблю твои больные вкусы,
Твой ровный путь к намеченной судьбе.

Ты — солнце первое созвездия культуры,
Алеешь первым — раньше всех уснешь...
Но вижу... Там вдали зловещие контуры
И нам грозит безвестный нож!..

Стр. 1-6. — Начало 1910-х годов в русской литературе было ознаменован бурными выступлениями новорожденных авангардистов. Гумилев называет в их числе «Манифест сэнсэризма (Эоларфизма)» Г.П.Новицкого (автора скандально известных книг «Зажженные бездны» (1908) и «Необузданные скверны» (1909)), появившийся в 1910 г., и программу «Академии Эгопоэзии», выпущенную Игорем Северяниным в январе 1912 г. Примечательно гумилевское определение футуризма как «символизма, проникшего в толпу».

Тиняков Александр Иванович (псевд. Одинокий, 1886-1934) — поэт, публицист. Его предками были крепостные крестьяне Орловской губернии, а дед — купцом, по слухам начинавший свое состояние разбоем. А.И.Тиняков учился в Орловской классической гимназии, но курса не окончил и, разорвав с семьей, начал жизнь «свободного художника» в надежде заработать славу «русского Бодлера» (на что по задаткам дарования вполне мог претендовать). В 1904-1910 гг. публиковался в модернистских журналах Москвы и Петербурга, избрав псевдоним по заглавию одноименного романа А. Стриндберга, много занимался самообразованием, увлекаясь самыми разнообразными темами — от ассириологии до политэкономики. Занятия «Одинокий» перемежал пребываниями в полицейских участках и лечебницах от алкоголизма. Свое творческое credo он высказал в одном из лучших ст-ний, вошедших в книгу «Треугольник» (1922):

Былинкой гибкою под ветром Я качаюсь,
Я Сириусом лью холодный свет в эфир,
И Я же — трупом пса в канаве разлагаюсь,
И юной девушкой, любя, вступаю в мир.

И все, очам людским доступные картины,
Все темы, образы и лики бытия
Во глубине своей божественно-едины
И все они во Мне, и все они — лишь Я.

Христос израненный и к древу пригвожденный
И пьяный сутенер в притоне воровском —
Четою дружною, навеки примиренной,
Не споря меж собой, живут во мне одном.

Во всем, что вымерло, в деревьях, гадах, птицах,
Во всем, что есть теперь в пучине бытия,
Во всех грядущих в Мир и нерожденных лицах, —
Во всем Единый Дух, во всем Единый Я.

В контрастном сочетании «выского» и «низкого» в своей поэзии Тиняков (в отличие от Бодлера) не смог соблюсти гармонии: уже в его первой книге, разбираемой Гумилевым, обозначился решительный уклон в сторону последнего. Смысловым центром книги стал раздел «Цветочки с пустыря», посвященный «тени Ф.П.Карамазова» и содержащий ст-ния «Плевок» («Любо мне, плевку-плевочку / По канавке грязной мчаться, / То к окурку, то к пушинке / Скользким боком прижиматься»), «Старый сюртук» («Я старый, скромный сюртучок. / Потерт. Изъеден молью. / Повешен в темный уголок, / В унылое подполье»), «Кость» («Я — обглоданная кость. / Мною брезгают собаки. / Но во мне таится злость, / Как паук во мраке»), «Весна» («На весенней травке падаль... / Остеклевшими глазами / Смотрит в небо, тихо дышит, / Забеременев червями») и т.п. Очевидно это и имел в виду Гумилев, говоря о «случайных темах» (стр. 27-28), за которыми, действительно, теряется все остальное.

«...Посылая 1 октября 1912 г. Гумилеву сборник «Navis nigra», («Черный корабль»), писал: «Уже давно, — познакомившись с Вашими отдельными стихотворениями в журналах, — я начал думать о Вас, как о поэте, дающем огромные обещания. Теперь же, — после «Чужого неба», — я непоколебимо исповедую, что в области поэзии Вы — самый крупный и серьезный поэт из всех русских поэтов, рожденных в 80-х гг., что для нашего поколения Вы — то же, что В. Брюсов для поколения предыдущего. Нечего и говорить, что, читая Ваши произведения, я могу только горячо радоваться за свое поколение, а к Вам, как к нашему «патенту на благородство», относиться с величайшим уважением и благодарностью... Я буду очень счастлив, если Вы напишете мне что-нибудь о моей книге. Особенно ценны будут для меня Ваши указания на мои промахи...» (ИРЛИ; «патент на благородство» — из стихотворения А. Фета «На книжке стихотворений Тютчева»). В октябре — декабре 1912 г. Тиняков сблизился с Цехом поэтов, но вскоре отстранился от него. Он писал Брюсову 11 марта 1913 г.: «В Петербурге сейчас говорят об «акмеистах». Из этого явления до боли ясно видно, насколько наше поколение бедно и бессильно в творческом отношении, если сравнить его с поколением предыдущим, ряды которого украшаете Вы и К. Д. Бальмонт...» (РГБ). В 1921 г. он писал: «За десять истекших лет Цех поэтов ничего не сделал и ничего не доказал, кроме своего бесплодия» (Чудаков Герасим [А. И. Тиняков]. Бесплодная смоковница // Красный балтиец. 1921. № 7. С. 62)» (ПРП 1990. С. 323).

В 1910-е годы «бодлерианство» Тинякова стремительно вырождалось в болезненный аморализм, упоение цинизмом и грубостью, что осложнялось прогрессирующим алкоголизмом. В первые послереволюционные годы Тиняков пытался вернуться в литературную жизнь, пропагандируя «пролетарское искусство», но уже в середине 1920-х стал профессиональным нищим: сидел на углу Невского и Литейного с коробкой для подаяния на которой было написано «Писатель» и экземплярами последней, нераспроданной книги «Ego sum qui sum» («Аз есмь Сущий»). В этой книге были его стихи на смерть Гумилева:

<...>

Едут навстречу мне гробики полные,
В каждом мертвец молодой.
Сердцу от этого весело, радостно,
Словно березке весной!..
Может, — в тех гробиках гении разные,
Может — поэт Гумилев...
Я же, презренный и всеми оплеванный,
Жив и здоров!
Скоро, конечно, и я тоже сделаюсь
Падалью, полной червей,
Но пока жив, — я ликую над трупами
Раньше умерших людей.

Стр. 29-32. — В первое десятилетие своего творчества Тиняков был фанатичным поклонником В.Я.Брюсова; в карикатурном виде эта «брюсомания» Тинякова отражена в рассказе Г.В.Иванова «Александр Иванович»: «Вы, мещане, скоты... хлещете пиво. Ну а дальше что? Я вот пью, но я все вижу. <...> Вы, скоты, хлещете... А я самого Валерия Яковлевича Брюсова вижу. Стоит, голубчик, на том берегу и весь светится. <...> Молчание. Бла-го-го-ве-ние. Валерий Яковлевич идет по водам. Но не к вам, а ко мне» (Иванов III. С. 393; см. также очерк Иванова «Человек в рединготе» (Там же. С. 400-407)).

Животов Николай Николаевич (1887 — не ранее 1918) — поэт. Сын журналиста и беллетриста-«детективщика» Н.Н. Животова, жил в Киеве, где окончил Медицинский факультет Киевского университета и выпустил книгу стихов «Клочья Нервов» (1910), одобрительно встреченную модернистской критикой. Вдохновленный этим Н.Н.Животов выпустил в 1910-1915 в Киеве и Ананьеве более десятка стихотворных сборников, но развить успех не смог. Последние его публикации появились в киевских журналах 1918 г. (см.: РП II. С. 268; ПРП 1990. С. 323).

Стр. 35-36. — «Говоря о надеждах, Гумилев, по-видимому, имеет в виду прежде всего рецензию Брюсова, находившего у Животова «оригинальность стихийную, первобытную», «остроту наблюдений, силу чувств и смелость говорить о том, о чем до него молчали» (Русская мысль. 1910. № 4; вошло в книгу «Далекие и близкие»), и отзыв М. А. Кузмина о «подлинном ясновидении старины и ее речи, особенно русской» (Аполлон. 1909. № 3. С. 47)» (ПРП 1990. С. 323). Стр. 38-43. — Столь жесткий отзыв Гумилева обусловлен, прежде всего, действительно вопиющими стилистическими ляпсусами автора «Южных цветов», особенно распространенными в той — весьма многочисленной — части ст-ний, где речь идет о моральных устоях брака:

Разврат бездушного венчает,
И полигамия влечет.
Забвенье сердцу обещает
Лишь Моногамии Киот.

В его сени горит лампада,
Священным пламенем грозя,
Гласит: что надо, что не надо,
Гласит: что можно, что нельзя!

Зане же брачные святыни
Хранят законности печать,
И эти белые простыни,
И эта чистая кровать!
<...>

Однако, говоря о «грубости» книги, Гумилев наверняка имел в виду, прежде всего, раздел «Почтовый ящик», где были собраны стихотворные обращения Н.Н.Животова к поэтам-современникам, мягко говоря, фривольные. Так, посвящение Федору Сологубу начиналось вопросом:

Что ты плачешься, вещий знахарь,
Как больная и злая змея?

З.Н.Гиппиус давался совет:

Бичуя страсти и пороки,
Не будь, о женщина, слепой..,

а к Юрию Зубовскому (см. комментарии к № 38 наст. тома) была обращена следующая просьба:

Спой мне песню, как царица
Ходит в тверди голубой.
Как любуется девица
В диком Ворзеле тобой.

51. Гиперборей. 1912. № 2 (без подписи).

Неизд 1986 (публ. М.Баскера и Ш.Греем) — — ПРП 1990 — — Соч III; Лекманов; ЛО (публ. А.В.Лаврова и Р.Д.Тименчика) — — Гиперборей. 1912. № 2. Репринтное воспроизведение. Л., 1990.

Автограф, др. редакция — Архив Лозинского.

Дат.: ноябрь 1912 — по времени выхода № 2 журнала «Гиперборей»

О С.М. Городецком см. №№ 19, 33, 45, 65 наст. тома и комментарии к ним. По наблюдению М .Баскера: «Сдержанный отзыв Гумилева о творчестве его соратника по акмеизму весьма характерен для «беспристрастности» акмеистического подхода к стихов и для той «беспартийности», которой придерживался, по утверждению его редакторов,

«Гиперборей» <...> При этом, однако, заметна существенная разница между неприкрытым пропагандированием некоего идеала акмеизма и строгой оценкой его приблизительного воплощения в творчестве его представителей» (Неизд 1986. С.223-224).

Стр. 1-6. — Дж. Дохерти отмечает заметное отступление — в очевидной связи со значительностью гумилевской декларации — от дисциплинированной строгости «технической» оценки, привычной в «Гиперборее» (Doherty Justin F. Nikolai Gumilev and the Propagation of Acmeism: «Letters on Russian Poetry» // Irish Slavonic Studies. 1992. Vol. 13. P. 124). Ср. нехарактерно «лирическое» суждение Гумилева о более ранней книги Городецкого «Русь» (№ 19 наст. тома и комментарий к нему). Стр. 4-6. — В статье «Наследие символизма и акмеизм» (№ 56 наст. тома) определение слова «акмеизм» звучит несколько иначе: «высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора» (стр. 8-9).

52. Гиперборей. 1912. № 2 (без подписи).

ПРП 1990 -- Соч III -- Изб (Вече); Лекманов; ЛО (публ. А.В. Лаврова и Р.Д.Тименчика) -- Гиперборей. 1912. № 2. Репринтное воспроизведение. Л., 1990.

Автограф — Архив Лозинского.

Дат.: ноябрь 1912 — по времени выхода № 2 журнала «Гиперборей»

О М.А. Зенкевиче см. № 40 наст тома и комментарии к нему. «При обсуждении поэта, достойного полного разбора, четыре главные категории (фонетика, стилистика, композиция, эйдолология) как правило применяется по отдельности и по очереди. Лаконичным примером служит рецензия на «Дикую порфиру» Зенкевича» (Doherty. P. 123; Дохерти отмечает при этом отступление Гумилева от обычной «последовательности» в полемичном контексте его рецензии на «Cor Ardens» В. Иванова (№№ 32, 43 наст. тома).

Стр. 5-7. — О генезисе и значении понятия «адамизм» см. комментарии к № 56 наст. тома.

53. ЕЛПН. 1912. № 11.

СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III.

Дат.: ноябрь 1912 — по времени публикации.

Ауслендер Сергей Абрамович (1886 или 1888 — 1943 (?)) — прозаик, драматург, театральный и литературный критик. Сын народовольца А.Я.Ауслендера, племянник М.А.Кузмина, оказавшего на него большое влияние. Еще гимназистом выпускного класса 7-ой петербургской гимназии (окончил в 1906 г.) опубликовал несколько рассказов в журналах «Вестник средних учебных заведений», «Огни», «Студенчество». Некоторое время проучился на историко-филологическом факультете Петербургского университета, но курса не закончил, окончательно избрав путь профессионального литератора. В 1900-е годы печатался в «Золотом руне» и «Весах», а во время «литературной войны» этих журналов выступил одним из самых

ярких молодых «золоторунных» публицистов, полемизируя под псевдонимом Серж Гелиотропов с З.Н.Гиппиус. С момента создания «Аполлона» С.А.Ауслендер — один из ведущих сотрудников и авторов журнала, руководитель отдела театральной критики. Три сборника его рассказов («Золотые плоды» (1908), «Рассказы» (1912), «Сердце воина» (1916)) — талантливые образцы «стилизованной» новеллистической прозы петербургского «серебряного века», у истоков которой стоял М.А.Кузмин (писавший стихи для некоторых из рассказов племянника).

Во время Мировой войны С.А.Ауслендер работал фронтовым корреспондентом, во время Гражданской войны — некоторое время сотрудничал с колчаковской газетой «Сибирская речь». Это его и погубило: несмотря на то, что с 1922 г. С.А.Ауслендер выступал как образцовый «советский писатель», автор многочисленных историко-революционных книг для детей и юношества, в 1937 г. он был «разоблачен» и умер в заключении.

С Гумилевым Ауслендер познакомился в ноябре 1908 г. и вплоть до 1910 г. входил в ближайшее окружение поэта. Гумилев был шафером на его свадьбе с актрисой Н.А.Зборовской. В последующие годы их отношения также оставались дружескими; о Гумилеве С.А.Ауследнер оставил содержательные воспоминания (см.: Жизнь Николая Гумилева. С. 40-49).

Стр. 15-16. — В «Предисловии» к первой части книги С.А.Ауслендер писал: «Когда в сумерках брожу я, отуманенный чарами вечернего города, по этим же улицам, мимо этих же дворцов, вдоль блестящих каналов, мне начинает казаться, что слышу далекие голоса, вижу давно забытые лица, воскрешает в призрачном очаровании то, что когда-то жило здесь.

Томные вздохи любовников в аллеях Летнего Сада, предсмертные стоны декабрьских романтиков на великой Дворцовой площади, грозные трубы Петра — все еще не замерли, не заглушены суетой нашей жизни.

Прими, любезный читатель, несколько историй, навеянных грезами о славном, веселом, жестоком и необычайном Петербурге минувшего». Стр. 28. — «Ночной принц» — по определению автора «романтическая повесть», повествующая о мистических приключениях героя, Миши Трубникова, в ночном Петербурге пушкинской эпохи, во время которых некий «господин Цилерих» и его спутник — «барон», «совсем молодой человек, очень розовый, очень упитанный и очень белокурый» короновали его «Ночным принцем». Стр. 29-30. — «Ставка князя Матвея» — «карточная» новелла, сюжетно связанная с «Пиковой дамой» Пушкина и «Тамбовской казначейшей» Лермонтова (герои Ауслендера играют на «один день своей жизни»). Карапет — неудавшийся конфидент главного героя, «известный всему Петербургу <...> предсказатель будущего, безжалостный процентщик, поставщик мыла и восточных курений, при случае — ловкий сводник, и имеющий еще много других, темных, но прибыльных профессий». Стр. 30-32. — Рассказ «Пастораль» написан в сентябре 1910 г. и навеян впечатлениями весенне-летнего сезона в деревне Парахино (ст. Окуловка Новгородской губернии), куда в конце марта к Ауследнеру приезжал Гумилев. «И вот Гумилев в деревенском окружении, в фабричном местечке, среди

служащих и мелкой интеллигенции. Он ходил играть с ними в винт. Всегда без калош, в цилиндре, по грязи вышагивал он журавлиным шагом в сумерках. <...> В первый раз в те дни он говорил о своей личной жизни, говорил, что хочет жениться, ждет писем. Мы просиживали с ним за разговорами до рассвета в моей комнатке с голубыми обоями. За окном блестела вода. Я тоже тогда хотел жениться, и это нас объединяло» (Жизнь Николая Гумилева. С. 46-47). «Пастораль» — рассказ о «дачных» любовных переживаниях юного героя Алеши, «возвышенно» влюбленного в героиню (Катю) и случайно «падшего» с подвернувшейся разбитной деревенской девкой. Его дядя — Владимир Константинович Башилов — чудаковатый писатель, добрый и мудрый, поверенный влюбленных Алеши и Кати. «В большом доме все шторы были еще спущены, и только Владимир Константинович в русской белой рубашке, голубых носочках и желтых сандалиях прохаживался в цветнике с маленькой, как молитвенник, книжкой в сафьяновом переплете.

— От 10 до 11 господин Башилов изучает французских поэтов, от 11 до 12 греческих, потом английских. После 2-х пишет любовные письма, а с трех — деловые, т.е. просит денег или отсрочки платежей. Замечательно пунктуальный человек. Только расходы свои с приходами никак не может свести. Посему томен и элегичен, — говорил Долгов, ядовито улыбаясь» (С. 150). Ср. гумилевский монолог в мемуарном очерке Г.В.Адамовича: «Советую вам поступать так же. Я встаю в восемь часов. От девяти до половины одиннадцатого я пишу стихи, потом я читаю Гомера. Без пяти одиннадцать я беру ледяную ванну и сразу принимаюсь за работу над историей Ганнибала» (Адамович Г.В. Гумилев // Иллюстрированная Россия (Париж). 1931. № 25. С. 2; цит. по: ПРП 1990. С. 340). Прототипизм «писателя Башилова» позволяет предположить о прототипизме в двух других примерах, приведенных Гумилевым (с очень большой осторожностью можно упомянуть имена И. фон Гюнтера и М.А.-Кузмина). Монологи Башилова «о любви» приводятся далее: «Катя тихо спросила:

— Дядя Володя, вы влюблены в кого-нибудь?

— Что ты, Катенька, разве мы играем в фанты и тебе досталась роль исповедника? Впрочем, увы, я думаю мои истории, несмотря на малую поучительность, известны всегда всем, — ответил Владимир Константинович, улыбаясь.

— Вы можете говорить об этом смеясь. Это так страшно, — вздрогнув, будто от какой-то мысли сказала Катя.

— Да, это страшно и таинственно, — серьезно заговорил Владимир Константинович. — Тебе еще рано думать об этом. А потом ты узнаешь, что можно улыбаться, быть счастливей всех на свете и через минуту убить себя, и все из-за любви.

— Почему же так страшно? — прошептала Катя тоскливо.

— Не нужно думать, главное, не надо думать. Все придет, когда будет нужно, все будет легко и радостно, хотя и страшно. Грех и мучительство только в одном, когда Афродита небесная не соединяется с земной. Когда же любишь человека всего, и улыбку его, и слова, и походку, и мысли, и тело, когда нет тягости одного только плотского влечения и вместе с тем бесстрастности простой дружбы, тогда все легко и чисто.

Так говорил Владимир Константинович, задумываясь, будто про себя» (С. 160-161). «Туман поднимался из долин; на потемневшем небе, ярком и холодном, зажигались осенние звезды.

— Венера указывает нам путь, — сказал Башилов, указывая на зеленую, мигающую звезду.

— Что? — вдруг переспросил Алеша, все время молчавший.

— Венера — звезда влюбленных, — с некоторой насмешкой повторил дядя Володя» (С. 164). Ср. со ст. 13 («Только не думать! Будет счастье...») ст-ния «Путешествие в Китай» (№ 178 (I)) и воспоминаниями М.Ф.Ларионова (Жизнь Николая Гумилева. С. 101-102). Стр. 33 — героем рассказа «Филимонов день» является случайный свидетель восстания 14 декабря 1825 года Филимон Петрович, которому его сосед, «молодой офицер конной гвардии», действительно «являющийся на несколько мгновений», обязал передать записку своей возлюбленной, «если через три дня он не потребует ее назад».

54. ЕЛПН. 1912. № 11 (подписано «Н.Г.»).

Неизд 1986 (публ. М.Баскера и Ш.Греем) -- ПРП 1990 -- Соч III; Лекманов; ЛО (публ. А.В.Лаврова и Р.Д.Тименчика).

Дат.: ноябрь 1912 — по времени публикации.

О М.А.Кузмине см. №№ 5, 22, 24, 28, 36, 44, 48, 54 наст. тома и комментарии к ним.

Стр. 16. — Цитируется ст-ние «Где слог найду, чтоб описать прогулку...» (вошло в книгу «Сети»), в котором современники видели выражение творческого credo раннего Кузмина. Стр. 20. — «Любовь, что движет солнце и светила» (последний ст. «Божественной Комедии» (Рай. XXXIII, пер. М.Л.Лозинского).

55. Гиперборей. 1912. № 3 (подписано «Г.Н.»).

Неизд 1986 (публ. М.Баскера и Ш.Греем) -- ЗС -- ПРП 1990 -- Соч III; Лекманов; ЛО (публ. А.В.Лаврова и Р.Д.Тименчика).

Автограф, вар- архив Лозинского.

Дат.: декабрь 1912 — по времени выхода № 3 журнала «Гиперборей»

Альманах «Орлы над пропастью» — второй в серии альманахов «Академии Эгопоэзии» (трансформированной затем в «Ассоциацию Эгофутуризма»). До него вышел альманах «Оранжевая урна», после — «Стеклянные цепи», «Дары Адонису», «Засахаре кры», «Бей, но выслушай», «Всегдай», «Небокопы», «Развороченные черепа». Эти «альманахи» были, по сути дела, трансформированной газетой «Петербургский глашатай» (1912), издавать которую эгофутуристической петербургской группе оказалась не под силу. Издателем этой продукции, равно как и «директором-организатором» эгофутуристической группы был Иван Васильевич Казанский (1892—1914), писавший под псевдонимом «Иван Игнатьев». Альманах «Орлы над пропастью» появился в драматичный для истории эгофутуризма момент окончательного

раскола «Академии Эгофутуризма»: ушедшие весной в «Цех поэтов» Г.В. Иванов и Грааль Арельский (см. комментарии к № 40 наст. тома) «переманивали» за собой и Игоря Северянина. «В этот же период у Г. В. Иванова возникла идея ввести И. Северянина в Цех поэтов. 18 октября И. Северянин посетил руководителя Цеха, о чем в 1924 г. вспоминал в стихах: «Я Гумилеву отдавал визит, / Когда он жил с Ахматовою в Царском, / В большом прохладном тихом доме барском, / Хранившем свой патриархальный быт». 20 ноября он писал Гумилеву: «Дорогой Николай Степанович, только третьего дня я встал с постели, перенеся в ней инфлуэнцу. Недели две я буду безвыходно дома. Я очень сожалею, что не мог принять Вас, когда Вы, — это так любезно с Вашей стороны, — меня посетили: болезнь из передающихся, и полусознание. Буду сердечно рад, если Вы соберетесь ко мне на этих днях. Вообще мне всегда радостно Вас видеть. Уважающий Вас Игорь. P. S. Мой привет Анне Андреевне» (ЦГАЛИ, ф. 2571, оп. 1, ед. хр. 344). Вскоре после этого письма, по-видимому, И. Северянин передал три стихотворения для публикации в «Гиперборее»: «Любовь и слава», «Самоубийца» и «Акварель». В набор они отправлены не были. Вероятно, именно к «Гиперборею», а не к «Аполлону» относится воспоминание И. Северянина: «И Гумилев стоял у двери, / Заманивая в «Аполлон»«.. Вхождение лидера эгофутуризма в Цех поэтов не состоялось, и позднее И. Северянин дал свою версию этого эпизода: «Вводить же меня, самостоятельного и независимого, властного и непреклонного, в Цех, где коверкались жалкие посредности, согласен, было действительно нелепостью, и приглашение меня в Цех Гумилева положительно оскорбило меня. Гумилев был большим поэтом, но ничто не давало ему право брать меня к себе в ученики» (За свободу (Варшава). 3 мая 1927).

В 1916 г. И. Северянин говорил интервьюеру: «Я верил было в Гумилева, но мои надежды не оправдались. С ним произошел уклон, и он выдохся» (Одесские новости. 1916. 29 марта)» (ПРП 1990. С. 324-325).

В ответ на оппортунистические маневры «мэтра» И.В. Казанский-Игнатьев привлекает к сотрудничеству в «Орлах над пропастью» В.Я. Брюсова и Ф.Сологуба (благоволивших к Северянину), демонстрируя таким образом признание «Академии Эгопоэзии» «классиками» русского модернизма. «Соблазнитель»-Гумилев ответил на это ироничным ст-нием (см. № 106 (II) и комментарии к нему) и не мене ироничной рецензией в «Гиперборее».

Стр. 2-5. — Статью «Первый год эгофутуризма» (занимающую добрые две трети всего восьмистраничного «альманаха») написал И.В.Казанский. Гумилев имеет в виду следующие ее пассажи: «Я, возведенное на пьедестал, в момент, когда «Державиным стал Пушкин», когда было пустынно на опушке грезовых лесов, когда уходили Одни (импрессионисты) и еще не пришли Другие (эго-футуристы) — взбаламутило дремное море критики»; «- Но, возразят мне, чем вы опровергните г. Ф.М. Достоевского, который сказал: «Моя душа взбунтуется и возвратит билет на бессмертие»? — Об опровержении говорить не приходится. Ясно, что г. Ф.М.Достоевский был неправ, говоря вышеприведенное»; «Цель каждого Эго-Футуриста — самоутверждение в Будущем.

Вообще, эго-футуризм базируется на Интуиции.

Если же Ты не интуит, не приближайся к Эго-Футуризму. Он светит только имеющим душу. Для Импотентов Души и Стиха есть «Цех поэтов», там обретают пристанище Трусы и Недоноски Модернизма». Стр. 7-9. — Ф. Сологуб представлен в альманахе ст-нием «Мечты мои жестоки...». О Ф. Сологубе см. №№ 9, 27, 28, 72 наст. тома и комментарии к ним. Стр. 9-10. — В. Я. Брюсов представлен в альманахе ст-нием «Игорю-Северянину. Сонет-акростих с кодою». О В.Я.Брюсове см. №№ 6, 17, 24, 28, 36, 39, 40, 46, 63, 65, 72 наст. тома и комментарии к ним. Стр. 11-12. — Игорь Северянин представлен в альманахе ст-нием «Мороженное из сирени». О Игоре Северянине см. №№ 30, 63 наст. тома и комментарии к ним. Стр. 12. — А.Д. Скалдин представлен в альманахе ст-нием «Стадо к полудню идет, а мы собирать землянику...». Об А. Д. Скалдине см. № 60 наст. тома и комментарии к нему. Стр. 13-15. — Это письмо, вынесенное на первую страницу, было напечатано так:

ПИСЬМО В ДИРЕКЦИЮ

Russie. St.Petersbourg
Россия. Петербург.
A Monsieur
Jean Ignatieff
Редакция газеты
«ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГЛАШАТАЙ»
A. Kouprine. Nice. Hôt.-Slave

E G O

Милостивый Государь
Г. Игнатьев

Очень благодарю Вас за любезное приглашение быть на Вашем вечере. К сожалению оно меня застало в Ницце, и — Вы понимаете — я никак не смог бы попасть к Вам во время. Но я надеюсь, что Вы пригласите меня, если осенью у Вас устроится еще один поэзо-концерт.

Прошу Вас принять уверения в совершенном моем почтении и преданности.

А. Куприн
Nice, Hôtel-Slave.

Приглашения на «поэзовечера» были важной формой рекламной кампании, развернутой Игнатьевым в 1912 г. для «завоевания позиций» в современной отечественной словесности. «В маленьком деревянном «собственном доме», на углу Дегтярной и восьмой Рождественской, в редакции «Петербургского глашатая» происходили время от времени «поэзо-праздники», о которых для «эпатирования» особыми извещениями сообщалось редакциям разных газет. Программы эти назы-

вались «вержетками» (верже — сорт бумаги) и были составлены крайне соблазнительно и пышно. Прилагалось и меню ужина, где фигурировали ананасы в шампанском, Крем де Виолетт и филе молодых соловьев. В действительности, конечно, было попроще. Полбутылки Крем де Виолетт'а <...> украшали стол больше в качестве символа поэзии и изящества. Но водка и удельное вино подавались в таком количестве, что нередко гости впадали в совершенно невменяемое состояние. Иногда случались вещи совсем дикие. Так, однажды некто Петр Ларионов <...> ушел от Игнатьева с наполовину выбритой головой (он носил поэтическую шевелюру), с лицом, раскрашенным, как у индейца, и с бубновым тузом на спине» (Иванов III. С. 29-30). «Программа» вечера, проигнорированного Куприным, действительно, была напечатана в альманахе:

EGO
МЫЗА «ИВАНОВКА»

Ст. Пудость, Балт. ж. д. — Гатчинская Мельница

В парке при Охотничьем Дворце Павла I-го на Эстраде у мраморных урн, в прелюде Мае 1912 г.

Первый Весенний концерт
Вселенского Футуризма
Организованный Дирекцией Газеты
«ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГЛАШАТАЙ»

Соисполнители:
ИГОРЬ-СЕВЕРЯНИН
И.В.ИГНАТЬЕВ
КОНСТАНТИН ОЛИМПОВ
И.С.ЛУКАШ

Начало точно в полночь

В парке лиловая иллюминация. Эоло-колокольчики. Незримые окарины и свирели. Киоски:

Уединения
Эго-сборников
Молока и черного хлеба

ШАЛЭ АМУРА

Буфет на восточной веранде Дворца у самой Эстрады. Вина садов князя Юсупова; Ликер Créme de Violettes фирмы Cusenier. Розовые гатчинские форели, хариусы. Bonbons Violette от Гурмэ. Чай из лепестков fleur d'orange. Гондолы для

переправы через р. Махалитту: «Принцесса Греза», «Алави». Вход по пригласительным вержэткам.

Обратный поезд 5 ч.у.
О дне концерта будет анонсировано во всех столичных изданиях

Директор Газеты И.В.Игнатьев

Приведя эти документы, Казанский сообщал: «...Неблагоприятная погода всего мая во-первых, и трения со стороны администрации во-вторых, привели Дирекцию к мысли заменить устройство поэзо-концерта выпуском первого альманаха, посвященного памяти Фофанова». Стр. 15-17. — «Но вселенский эго-футуризм постоянно смешивают с футуризмом итало-французским, родоначальником которого признан уже около трех лет тому назад издатель римского футур-журнала «Poesia» — Marinetti». «Предтечи» названы Казанским «в два приема» — сначала, в программе Академии Эго-Поэзии, — «К.М.Фофанов и Мирра Лохвицкая», а затем, в примечании к статье, в качестве «иностранных предтеч» — «Оскар Уайльд и Шарль Бодлер». Стр. 18-20. — На обложке напечатаны ст-ния «Первопуток» Павла Кокорина, «Фантазия осеннего заката» П.Широкова, «Пантомима» Михаила Пруссака и «Поэза кузнеца» Дмитрия Дорина:

Так, ей-я!.. ей-я!.. Я ль не молод,
Гляди, скручу и рельсу в рог!..
А на груди ея приколот
Весенний первенец — цветок...

56. Аполлон. 1913. № 1.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- Ст ПРП -- ЗС -- ПРП 1990 -- СтПРП (ЗК) -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Полушин -- ОС 1991 -- СП (Ир) -- Круг чтения — Русский путь -- Русский путь 2 -- СПП 2000 -- СС 2000 -- Изб (Вече); Литературные манифесты: от символизма до «Октября». М., 1924 -- Литературные манифесты: От символизма к Октябрю. 2-е изд. М., 1929 -- Русская литература XX века (Дореволюционный период). Хрестоматия. М., 1962 (в сокр.) -- Русская литература XX века (Дореволюционный период). Хрестоматия. 2-е изд. М., 1966 (в сокр.) -- Русская литература XX века (Дооктябрьский период). Хрестоматия. 3-е изд. М., 1971 (в сокр.) -- Baranski Z., Litvinow J. Rosyjskie manifesty literackie. Poznat, 1974. Cz.1 -- Русская литература XX века (Дооктябрьский период). Хрестоматия. 4-е изд. М., 1980 (в сокр.) -- Baranski Z., Litvinow J. Rosyjskie kierunki literckie. Warzawa, 1982 -- Силард Л. Русская литература конца XIX — начала XX века (1890-1917). Т.1. 2-е изд. Budapest, 1983 (в сокр.) -- Русская литература XX века. Дооктябрьский период. Хрестоматия. 5-е изд., доп. и переработ. М., 1987 (в сокр.) -- Поэтические течения

в литературе конца XIX-начала XX века. Литературные манифесты и художественная критика. Хрестоматия. М., 1988 -- Школа классики -- Антология акмеизма. М., 1997 -- Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000 -- Серебряный век: в поэзии, документах, воспоминаниях. М., 2000 -- Школа классики 2002 Лекманов.

Дат.: январь 1913 — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

«Провозглашение» акмеизма пришлось на последние дни 1912 года. «19 декабря 1912 г. Гумилев выступал в прениях по докладу Городецкого «Символизм и акмеизм» в кабаре «Бродячая собака». Гумилев, дополняя докладчика, останавливается на том, что Сергей Городецкий отнесся к символизму как читатель, а не как поэт и историк литературы. «Символизм прожил более 25 лет и представляет собой великое явление. Акмеизм же исходит из символизма и имеет с ним точки соприкосновения. К числу характерных особенностей акмеизма относится и то, что он выдвигает «мужскую струю» в поэзии в противоположность «женской струе», которую выдвигал символизм» (Л<арин О.? — И. Я. Р'абинович>. Символизм и акмеизм. // Русская молва. 22 декабря 1912). «Н. Гумилев добавил в своем возражении несколько характерных дополнений. В символизме неустойчивость формы — женская струя, в акмеизме — твердость, определенность форм — мужская струя. Символизм всегда шел по линии наименьшего сопротивления, акмеизм идет по линии наибольшего сопротивления. Чем для символизма было декадентство, тем для акмеизма является адамизм: это предварительная ступень» (К<лейнсршейхет?> И. Символизм и акмеизм. // Речь. 24 декабря 1912). В прениях выступал также Е. А. Зноско-Боровский, который «отвергал сам факт существования акмеизма как школы отличной от предыдущих и в доказательство приводил выдержки из статей Н. Гумилева, написанных, когда последний считал еще себя символистом» (Аполлон. 1913. № 1. С. 71)» (ПРП 1990. С. 289-290). Очевидно, что в эти же дни создавались и «акмеистические манифесты», опубликованные в первом № «Аполлона» за новый, 1913 год, причем та же «двойственность установок» во взглядах «основоположников» (см. комментарии к № 45 наст. тома) сохранялась. «В оглавлении журнала статья названа «Заветы символизма и акмеизм». Следом в этом номере помещена статья С. Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии». Анна Ахматова в набросках воспоминаний о Мандельштаме писала: «Глеб Струве прав, говоря, что Сергей Городецкий был случайной фигурой в акмеизме, я помню, как к нам в Царском Селе очень поздно вечером без зова и предупрежденья пришел С. К. Маковский (Малая, 63) и умолял Колю согласиться на то, чтобы статья Городецкого не шла в «Аполлоне» (т. н. манифест), потому что у него от этих двух статей такое впечатленье, что входит человек (Гумилев), а за ним обезьяна (Городецкий), которая бессмысленно передразнивает жесты человека. Рассказывая мне об этом, Н. С. заметил, что, может быть, Маковский и прав, но уступить нельзя»» (ПРП 1990. С. 290). Очевидно, что из-за этих идейных «нестыковок»,

чтобы еще больше не запутать читателя, был решено не помещать третью статью-«манифест» — «Утро акмеизма» О.Э.Мандельштама (она была опубликована гораздо позже).

«Манифесты», равно как и публичные выступления акмеистов в 1913 г., вызвали достаточно широкий резонанс в печать, причем в большинстве статей лишь пересказывались положения «аполлоновских» статей в сопровождении более или менее ироничных комментариев (общий тон критики был весьма скептическим). См.: [Б.п.] Акмеизм — адамизм // Бюллетень литературы и жизни. 1913. № 17. С. 778-779; Анчар [Боцяновский В.Ф.] Акмеисты // Биржевые ведомости. 15 марта 1913; Дейч А. В стане разноголосых. Очерки о футуризме в поэзии // ЕЛПН. 1914. № 1. С. 107-130; Долинин А.С. Акмеизм // Заветы. 1913. № 5. С. 152-162; Игнатов И. Литературные отклики. Новые поэты: акмеисты, адамисты, эгофутуристы // Русские ведомости. 1913. 4 и 6 апреля 1913); Львов-Рогачевский В.Л. Символисты и наследники их // Современник. 1913. № 6. С. 261-279; № 7. С. 298-307; Неведомский М. [Миклашевский М.П.] Об акмеизме // За 7 дней. 1913. № 1. С. 12; Редько А.М. У подножья африканского идола. Символизм. Акмеизм. Эго-футуризм // Русское богатство. 1913. № 7. С. 180-181; С-в Б. [Лавренев Б.А.]. Замерзающий Парнас // Жатва. 1913. № 4. С. 348-353. Тальников Д. «Символизм» или реализм // Современний мир. 1914. № 4. Отд. II. С. 133. Представители других литературных групп отнеслись к новоявленным конкурентам либо равнодушно (Гиппиус З.Н. Литературная суета // Речь. 1913. № 89. С. 3) либо резко негативно (Бурлюк Д.Д. Позорный столб российской критики / Материалы для истории русских литературных нравов // Футуристы. 1914. № 1-2. С. 180-120; Садовской Б.А. Конец акмеизма // Современник. 1914. № 13-15. С. 230-233). Наиболее значимыми среди современной критики на статью Гумилева были отклики В.Я.Брюсова (Новые течения в русской поэзии. Акмеизм // Русская мысль. 1913. № 4. Отд. II. С. 135-142) и В.М.Жирмунского (Преодолевшие символизм // Русская мысль. 1916. Кн. 12. Отд. II. С. 30-52).

«Акмеизм, о котором у нас много говорят последнее время, — тепличное растение, выращенное под стеклянным колпаком литературного кружка несколькими молодыми поэтами, непременно пожелавшими сказать новое слово, — писал Брюсов. — Акмеизм, поскольку можно понять его замыслы и притязания, ничем в прошлом не подготовлен и ни в каком отношении к современности не стоит. Акмеизм — выдумка, прихоть, столичная причуда, и обсуждать его серьезно можно лишь потому, что под его призрачное знамя стало несколько поэтов, несомненно талантливых, которых ни в коем случае нельзя принять в нашей литературе за quantité négligeable. <...> Акмеисты <...> начали именно с теории, а произведений у них нет вовсе. <...> И по содержанию, и по форме своих стихов все <...> всецело примыкают к тому, что делалось в поэзии до них, внося лишь столько нового, сколько то необходимо, чтобы не оставаться простыми подражателями» (Русский путь. С. 388, 395). Резко отделяя взгляды Гумилева взглядов Городецкого, Брюсов увидел оригинальность лишь в призыве последнего к сознательной примитивизации

художественного мировосприятия: «Нельзя отрицать, что непосредственное творчество истинного поэта, который сумел освободиться бы от всего, сделанного в искусстве до него, сумел бы стать «новым Адамом», могло бы быть значительным. Когда-то такую задачу в живописи ставили себе Сезанн и Гоген. Но оба они на осуществление этой задачи отдали десятки лет, ушли от людей, уединились в пустыне, обрели непосредственный взгляд на мир ценой долгих усилий, тяжелого искуса. Наши акмеисты спешащие оповестить мир о нарождении новой школы, кажется не думают повторить этот подвиг» (Русский путь. С. 394). Что же касается Гумилева, то Брюсов увидел в его манифесте лишь «наивное непонимание слов — ставить на одной плоскости символизм, основной принцип художественного творчества, и какие-то «прочие» способы поэтического воздействия! К чему же в конце концов они могут сводиться? — не к тому ли исканию «свободного (или иного) стиха, более своеобразного и зыбкого, (новых) метафор» и т.п., т.е. всего того, за что Гумилев жестоко осуждает символистов, будто бы «выдвигавших на первый план чисто литературные задачи»! Или символизм законен, и тогда он основное и единственное начало искусства, или должно от него отказаться, но нельзя символизмом «пользоваться между прочим»» (Русский путь. С. 391). Вполне «законным символистом» для Брюсова и является Гумилев. В акмеистической программе «ученика» «учитель» увидел (намеренно?) только «технические» разногласия с предшественниками и... несчастное увлечение «примитивизмом» Городецкого, «странное» для «поэта излишней утонченности»: «Парнасец по самому духу своей поэзии, автор <...> безукоризненных баллад и красивых сонетов, г. Гумилев к переживаниям «лесных зверей» пока проявлял только интерес эстета. <...> Теофиль Готье, ceé poite impeccable в роли предводителя «лесных зверей», — какая ирония! И что бы ответил сам автор «Emaux et Camées» если бы ему предложили встать во главе такой своры! Упоминанием имени Готье г. Гумилев отдал дань своим чисто эстетическим увлечениям и заставил думать, что призыв акмеизма к первобытности, к духу «Адама», — только салонная причуда эстетов» (Русский путь. С. 393, 395). Статья Брюсова больно задела Гумилева: после ее выхода их переписка прерывается до... 1920 г. (см.: ЛН. С. 512-513)

Напротив, статью В.М.Жирмунского Гумилев называл «лучшей статьей об акмеизме, написанной сторонним наблюдателем», содержащей много «неожиданного и меткого» (см.: Неизд 1980. С. 143). В отличие от Брюсова, В.М.Жирмунский с самого начала точно указал на главный мировоззренческий пункт расхождения акмеистов с символистами — преодоление индивидуализма (о чем Гумилев говорил еще в 1910 г. — см. № 24 наст. изд. и комментарии к нему) и дезавуировал брюсовский тезис о «формально-поэтической» доминанте в акмеистической программе: «Мы не встречаем вообще [среди акмеистов] уединенной и сложной личности, лирически замкнутой в себе: в молодой поэзии открывается выход во внешнюю жизнь, она любит четкие очертания предметов внешнего мира, она скорее живописна, чем музыкальна. В художественном созерцании вещей человеческая личность поэта может потеряться до конца; во всяком случает она не нарушает граней художественной формы непосредственным и острым обнаружением своей эмпирической реальности.

При всем том <...> словесные завоевания предшествующей эпохи (т.е. символизма — *Ред.*) сохраняют свое значение. <...> Однако и здесь традиции эстетики символизма не только сохраняются, но и видоизменяются применительно к новому чувству жизни поэтов молодого поколения» (Русский путь. С. 401). «С некоторой осторожностью мы могли бы говорить об идеале «гиперборейцев» (акмеистов — *Ред.*) как о неореализме, — писал в заключении своей статьи В.М. Жирмунский, — понимая под художественным реализмом точную, мало искаженную субъективным душевным и эстетическим опытом передачу раздельных и отчетливых впечатлений преимущественно внешней жизни, а также и жизни душевной, воспринимаемой с внешней, наиболее раздельной и отчетливой стороны, с той лишь оговоркою, конечно, что для молодых поэтов совсем не обязательно стремление к натуралистической простоте прозаической речи, которое казалось неизбежным прежним реалистам, что от эпохи символистов они унаследовали отношение к языку как к художественному произведению» (Русский путь. С. 424). В то же время В.М.Жирмунский видел в акмеизме (имеется в виду именно «гумилевская» версия акмеизма, ибо имя С.М. Городецкого даже не упомянуто в статье) оскудение религиозно-философского содержания в сравнении с символизмом, подчеркивая, что «это формальное совершенство, это художественное равновесие в стихах поэтов «Гиперборея» достигается рядом существенных уступок и добровольным ограничением задач искусства: не победой формы над хаосом, а сознательным изгнанием хаоса. Все воплощено, оттого, что удалено невоплотимое, все выражено до конца, потому что отказались от невыразимого» (Русский путь. С. 425).

Эта последняя (очень существенная!) инвектива В.М. Жирмунского была оспорена К.В.Мочульским, знакомым с акмеистической доктриной «из первых уст» — он был соседом Гумилева по студенческому общежитию в феврале 1913 г. (см.: Русская литература. 1988. № 2. С. 182). По его мнению, акмеисты — как явствует из статьи Гумилева — не отказались от мистики вовсе, но, «преодолев» произвольные индивидуалистические «интеллигентские» «мистические искания» символистов, пришли к «воцерковленной» мистике христианства: «Символизм считал мир своим представлением, а потому Бога иметь не был обязан. Акмеизм поверил, и все отношение к миру сразу изменилось. Есть Бог, значит, есть и «иерархия в мире явлений», есть «самоценность» каждой вещи. Этика превращается в эстетику — и все: словарь, образы, синтаксис отражают эту радость обретения мира — не символа, а живой реальности. Все получает смысл и ценность: все явления находят свое место: все весомо, все плотно. Равновесие сил в мире — устойчивость образов в стихах. В поэзии водворяются законы композиции, потому что мир построен. Дерзания мифотворцев и богоборцев сменяются целомудрием верующего зодчего: «труднее построить собор, чем башню». Это учение о целостности мира в применении к явлениям художественной речи и образует поэтику Гумилева» (Звено. (Париж). 18 июня 1923; см.: ПРП 1990. С. 286-287).

Статья К.В.Мочульского открывает «зарубежный» ряд работ о гумилевском «манифесте», которые в 1930-е — 1970-е годы являлись доминирующими в гумилевоведении, поскольку в советскую эпоху, в СССР «акмеизм» являлся не столько

объектом изучения, сколько — «шельмования». Если в 1920-е годы еще предпринимались попытки сколь-нибудь объективного осмысления акмеистической эстетики «с советских позиций» (как пример можно привести статью Е.И.Шамурина «Основные течения в дореволюционной русской поэзии» (см.: Ежов И.С., Шамурин Е.И. Русская поэзия XX века. М., 1925. С. XXIV-XXVII), то затем все, связанное с ней, воспринималась апологетами восторжествовавшего в советском литературоведении «вульгарного социологизма» предвзято-критически. Эта «погромная» критика, поначалу, по крайней мере, талантливая (в своем роде, конечно — см.: Саянов В.М. К вопросу о судьбах акмеизма // На литературном посту. 1927. № 10. С. 1-4; Лелевич Г. О социальной природе акмеизма // Жизнь искусств. 24 января 1928; Селивановский А.П. Очерки русской поэзии XX века. Глава вторая. Распад акмеизма // Литературная учеба. 1934. № 8. С. 22-36), выродилась, в конце концов, в бесконечное повторение «заклинательных формул» об «антинародном, империалистическом» характере творческих установок Гумилева и его друзей (см.: Михайловский Б.В. Русская литература XX века. М., 1939. С. 333, 335, 337-338, 340-343, 348; Волков А.А. Знаменосцы безыдейности (Теория и поэзия акмеизма) // Звезда. 1947. № 1. С. 174-181) — вплоть до чеканной формулировки в школьном учебнике 1950-х гг.: «В начале второго десятилетия XX века в поэзии возникло еще одно реакционное течение — акмеизм (Гумилев, Ахматова и др.). Поэты этого течения <...> порывали с патриотическими традициями русской литературы, клеветали на революцию; искусство они определяли как «веселое ремесло», стремились укрыться от неприятной действительности «в мизерные личные переживания и копание в своих мелких душонках» (А.А.Жданов)» (Тимофеев Л.И. Русская советская литература. Учебник для 10 класса средней школы. М., 1954. С. 128).

«Русское зарубежье» хранило память о Гумилеве и его «школе», хотя собственно «теоретические» работы здесь появлялись нечасто, значительно уступая мемуаристике и «публицистике» от литературоведения. В ряду работ, непосредственно обращенных к «манифесту» Гумилева нужно отметить диссертацию Н.А. Оцупа «Николай Гумилев: жизнь и творчество», защищенную в Сорбонне в начале 50-х годов, в которой дается оригинальная интерпретация «генезиса» гумилевской эстетики, предопределенной, по мнению исследователя «французскими и английскими» пристрастиями поэта и его стремлением направить русское искусство XX века в это «русло» мирового искусства (см.: Оцуп Н.А. Николай Гумилев: Жизнь и творчество. СПб., 1995. С. 58-80), а также — статью Г.П. Струве «Творческий путь Гумилева», открывающую СС II, — первый опыт подробного изложения истории эволюции гумилевских эстетических взглядов (акмеистическая программа оказывается здесь подана, прежде всего, как «поэтическая реакция группы поэтов на некоторые стороны символизма», т.е. как попытка построить эстетическую систему по принципу «от противного» — см.: Русский путь. С. 558-565). Начало публикации СС стимулировало интерес к творчеству поэта среди иностранных исследователей. В 1964 г. в Брюсселе выходит объемная монография М. Малин на французском языке, одна из глав которой (вторая) посвящена характеристике

деятельности Гумилева — теоретика искусства. М. Малин исходила из утверждения, что «акмеизм — это возвращение к классицизму, к традиции Пушкина» (Maline M. Nicolas Gumilev, poète et critique acmeiste. Bruxelles. 1964. P. 51) и рассматривала его эстетические принципы как попытку соединить идею рационального «поэтического канона» русского классицизма XVIII века с «сенсуалистической чувственностью», привнесенной в русскую литературу «пушкинским» XIX веком. Изучению «гумилевского акмеизма» — в его применении к общекультурным реалиям XX века — посвящены блестящие работы Э.Русинко (Rusinko E. Russian acmeism and anglo-american imagism // Ulbandus Review. No 2 (1978). Pp. 37-49; Rusinko E. Acmeism, Post-symbolism, and Henri Bergson // Slavic Review. Vol. 41. No. 3. 1982. Pp. 494-510; Rusinko E. Adamism and acmeist primitivism // Slavic and East European Journal. Vol. 32. No. 1. 1988. Pp. 84-97; Rusinko E. An acmeist in the theater: gumilev's tragedy «The Poisoned Tunic» // Russian Literature XXXI (1992). Pp. 393-414).

В сборнике ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН «Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография» (СПб., 1994), который стал отправной точкой для изучения наследия поэта отечественным академическим литературоведением, три статьи — Г.М. Фридлендера, Н.Ю.Грякаловой и Луи Аллена — обращены к акмеистическому «манифесту». В первой из названных работ, ставшей затем (в расширенном виде) предисловием к ПРП 1990, Г.М.Фридлендер обращает внимание, в первую очередь, на гумилевскую версию «трех стадий символизма», полагая что «в этой критико-аналитической своей части статья-манифест Гумилева <...> заслуживает от исследователей русского, французского и немецкого символизма <...> серьезного внимания», тогда как «позитивная часть» «манифеста» кажется исследователю «наиболее уязвимой и противоречивой», «эклектичной», соединяя идеи, высказанные раннее О.Уайльдом, Ибсеном, Ницше, Брюсовым, Блоком и Кузминым (см.: Фридлендер Г.М. Н.С. Гумилев — критик и теоретик поэзии // Исследования и материалы. С. 44-47). Н.Ю.Грякалова рассматривает гумилевский акмеизм в контексте постсимволистских эстетических концепций «серебряного века», приходя к выводу, что на оформление эстетической программы акмеистов повлияли «две основные тенденции в философской и эстетической мысли 1910-х годов. Во-первых, перенос центра тяжести с исследований о смысле художественного произведения на исследование его структуры и самих «приемов» творчества <...> Во-вторых, на выработку эстетической программы акмеизма оказали воздействие идеи феноменологической школы» (см.: Грякалова Н.Ю. Н.С.Гумилев и проблемы эстетического самоопределения акмеизма // Исследования и материалы. С. 115-116; установки Гумилева сравниваются далее с лозунгом Э.Гуссерля «К самим предметам!»). Л. Аллен, ученик Н.А. Оцупа, развивает его тему об акмеизме Гумилева, как о выражении его «франко- и англофильских» пристрастий: «Любопытно отметить, что среди четырех названных родоначальников нового течения упоминается лишь один англичанин и три француза» (Аллен Л. У истоков поэтики Н.С.Гумилева. Французская и западноевропейская поэзия // Исследования и материалы. С.241).

Среди исследований последнего времени о «манифесте» Гумилева и его «акмеистических установках» см.: А.В.Доливо-Добровольский. Акмеизм и символизм в свете идей Л Н. Гумилева // Гумилевские чтения 1996. С. 90-107; Ю.В.Зобнин. Николай Гумилев — поэт Православия (СПб., 2000); Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы (Томск, 2000). Ценные и оригинальные (хотя и спорные) наблюдения содержатся в статьях Н.В. Кожунковой «О становлении акмеизма Н. Гумилева: от поэтической практики к теоретическому обоснованию» («Благословенны первые шаги...» . Сб. работ молодых исследователей. Магнитогорск, 2001, С. 31-35), «Теория «живого слова» в акмеистической доктрине Н. Гумилева (к материалам спецкурса для студентов филологических факультетов)» (Культура профессиональной речи будущих педагогов. Межвузовский сб. научных трудов, посвященный 70-летию МаГУ. Магнитогорск, 2002. С. 88-94), «Адамизм в контексте архетипики акмеизма» // Проблемы архетипа в гуманитарных науках (фиософия, филология). Магнитогорск, 2002. С. 29-40).

Статья Гумилева состоит из трех частей: преамбулы (стр. 1-16), в которой констатируется «конец символизма» и разъясняются понятия «акмеизм» и «адамизм», основной части (стр. 17-110), в которой основные эстетические положения акмеизма выявляются в ходе критики «французской», «немецкой» и «русской» версии символизма, и заключения (стр. 111-122), в котором перечисляются три сферы акмеистического мировосприятия («внутренний мир человека», «тело и его радости», «жизнь, нимало не сомневающаяся в самой себе»), декларируется необходимость найти для них в искусстве «достойные одежды безупречных форм», и называются имена художников, эмблематизирующие идеальное решение творческой задачи в каждом из четырех случаев, — Шекспира, Рабле, Франсуа Вийона (у Гумилева — «Виллона») и Теофиля Готье.

Стр. 1-16. — Судя по свидетельству С.М.Городецкого, «двойственность установок» распространилась и на выбор названия для нового литературного направления: «Потребовалось имя. Имен было предложено два: акмэ (расцвет, вершина) и отсюда — акмеизм — мною, и адамизм — от имени первого жизнерадостника, прародителя — Гумилевым. В первых манифестах оба названия фигурировали параллельно, потом критика и печать усилила первое: акмеизм» (Городецкий С.М. Цех поэтов (К годовщине тифлисского «Цеха поэтов») // Закавказское слово. 26 апреля 1919). Это несколько противоречит свидетельству Андрея Белого, утверждавшего, что слово «акмэ» было предложено Вяч.И. Ивановым (см. комментарии к № 43 наст. тома), однако вполне можно предположить, что Городецкий также присутствовал при описанных Белым спорах на «башне». Важно то, что Гумилев, семантизируя данные понятия, выявляет в обоих идею «личной зрелости» художника: «высшая степень» творческого развития, когда приобретается «мужественно-твердый и ясный взгляд на мир» (в отличие от юношеской поры «бури и натиска» с ее максимализмом, иллюзиями и нестабильностью). «Акмеизм» таким образом можно перевести как «зрелое искусство» или «искусство зрелых (взрослых) людей». Та-

кое искусство, по мысли Гумилева, требует «точного знания отношений между субъектом и объектом», т.е. требует от художника преодоления эгоцентризма в творческой позиции, свойственной символистам, с их установкой — «мир есть мое представление о нем» (см. № 24 наст. тома и комментарии к нему). «Альтернативная» формула была предложена Гумилевым в ст-нии «Фра Беато Анджелико» — «Есть Бог, есть мир, они живут вовек, / А жизнь людей мгновенна и убога, / Но все в себе вмещает человек, / Который любит мир и верит в Бога» (см. № 84 (II) и комментарии к нему). «Акмеизм» (т.е. человеческая и творческая зрелость) художника начинается тогда, когда он находит в себе силы интересоваться не только собой и своими идеальными фантазиями, но может выбрать в качестве объекта художественного интереса «другое» («не-я») и признать внеположную его представлению о целесообразности «силу вещей» (здесь, действительно, следует видеть переклички Гумилева с Гуссерлем (см. выше)). Стр. 1-2. — Ср. со стр. 21-23 № 45 наст. тома. Стр. 7 и примечание. — «Особая статья», посвященная разбору «крайних устремлений современного искусства», т.е. «футуристов, эго-футуристов» и проч., обещанная Гумилевым в примечании к этой стр., в «Аполлоне» не появилась.

Стр. 17-110. — «Французский символизм <...> выдвинул на первый план <...> метафору, вознесенную превыше всего, и пресловутую «теорию соответствий»». «Германский символизм <...> разрешал [вопрос о роли человека в мироздании] <...> находя какую-нибудь объективную цель или догмат, которым должно было служить». «Русский символизм направил свои силы в область неведомого <...> братался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом». Акмеисты, соответственно, «не согласны приносить <...> в жертву [метафоре] прочих способов поэтического воздействия», не считают, что человеческое бытие (и бытие мироздания в целом) «нуждается в каком-либо оправдании извне», и не хотят «познание Бога <...> низводить до степени литературы». Вместо этого акмеисты ищут «полной согласованности» метафоры с «прочими способами поэтического воздействия», считают, что бытие человека и мироздание уже оправдано Божественным промыслом, а «долг, воля, счастье и трагедия» художника — «ежечасно угадывать то, чем будет следующий час для нас, для нашего дела, для всего мира» и предпочитают эстетике «богопознания» эстетику «веры», «детски-мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания».

Вопрос о содержательной природе понятий «французского, германского и русского» «символизмов» в статье Гумилева до сих пор является дискуссионным. Н.А. Оцуп и Г.М.Фридлендер (см. выше) настаивали на их историко-литературной конкретности. Такое понимание возможно, если речь идет о простой «школьной» хронологической схеме, дробящей общеевропейский литературный процесс «конца XIX века» на три десятилетия: 70-е гг. («французский символизм»), 80-е гг. («германский символизм»), 90-е гг. («русский символизм»).Вероятно, что Гумилев мыслил именно так, опуская «подробности» как в данном случае несущественные: военная катастрофа французской армии под Седаном во франко-прусской войне относится к 1870 г. , после чего Наполеон III был низложен и наступил период прусской оккупации Франции (т.е. проникновение «германского»

начала во французскую культуру), а расцвет творчества Ницше (если понимать под этим «проповедь Заратустры») и Ибсена (если понимать его как автора «Бранд-та») приходится на 80-е годы. «Гумилев стремился <...> дать объективную историко-литературную оценку символизма, показать внутреннюю закономерность трех охарактеризованных этапов его развития, сменивших друг друга и подготовивших новый его этап. Отсюда и общий вывод Гумилева о том, что в ходе своего развития символизм исчерпал одну за другой открытые им перед возможностями поэтического творчества возможности и перспективы» (Фридлендер Г.М. Указ. соч. С. 45). С другой стороны, говоря о символизме «французском, германском и русском» как о едином «символизме», который «преодолевают» акмеисты, Гумилев пользуется данным «национальным» делением для иллюстративных целей — говоря о доминирующей черте символистской эстетики как об особенности национального менталитета.

«Французский символизм», согласно Гумилеву, обнаружил свою несостоятельность, переоценив роль метафоры. Следует указать на то, что в данном контексте слова «метафора» и «символ» являются у Гумилева синонимами, поскольку он использует их в качестве семиотических терминов, дихотомически связанных в формально-содержательное диалектическое единство: символизация (употребление слова в переносном значении) является содержанием метафоры, тогда как метафора — художественное выражение (форма) символизации. Этого не поняли (или не захотели понять) ни Брюсов, ни, позже, Блок: первый трактовал понятие «символа» у Гумилева как гносеологический термин, выражающий рецептивную субъективность творческого акта («объект никогда не будет познан субъектом иначе, как в своих отношениях к нему <...> На этом <...> основании символисты и утверждали, что подлинное художественное творчество всегда символично» — (Брюсов В.Я. Указ. соч. С. 390-391)), а второй — как символический знак, приводя в пример «крест» (т.е. христианский нательный крестик, ведическую свастику, оккультный магический рисунок и т.д.), который, действительно, «поэтически» воздействовать «не может» (см.: Блок А.А. Без божества, без вдохновенья (Цех акмеистов) // Русский путь. С. 473), ибо в таковом качестве лежит вне сферы художественного творчества.

Между тем Гумилев имел в виду «теорию соответствий», т.е. совершенно конкретную философско-поэтическую доктрину Стефана Малларме, согласно которой символическое иносказание является формой трансцедентального познания. «В поисках символического иносказания Малларме пишет стихи, в которых созвучия едва ли не важнее смысла, усложняет синтаксис, нарушая речевой ряд инверсиями — с тем, чтобы неожиданное сопоставления слов порождали новые образы, не заложенные в логическом ходе речи. <...> Малларме стоял за передачу «сверхчувственного» в поэзии, за ее уподобление музыке (имея в виду способность последней косвенно, символически передавать то, что не может быть непосредственно представлено)» (Краткая литературная энциклопедия. М., 1967. Т.4. С. 545-546). Анри де Ренье, завсегдатай «литературных вторников» Малларме и горячий поклонник Шарля

Бодлера, нашел удачную «художественную эмблему» для этой «теории» — сонет Бодлера «Соответствия» («Les Correspondances») — и таким образом в середине 80-х гг. XIX века произошло «теоретическое» оформление французского символизма, то того («в 70-е годы» — по гумилевской терминологии) существовавшего в «импрессионистической» версии П.Верлена и А.Рембо. Это движение «французского символизма» от Верлена к «теории соответствий» (т.е. к «слиянности всех образов и вещей» в надежде получить «новый смысл») и было по Гумилеву «последствием Седана», разложением «романского духа» и первым проявлением «декадентства» в европейском искусстве. Отсюда — «акмеистический» отказ от понимания художественной речи как «тотального иносказания» и возвращение акмеистической поэтики к традиционному семиотическому единству символизации и прямой номинации в речевом акте (т.е. сочетание словоупотреблений в «прямом» и «переносном» смыслах ясно детерминированных контекстом). В художественной практике это и означает, что метафора (символ) становится одним из средств создания художественной выразительности речи (наряду, например, с цветовыми эпитетами или речевыми фигурами) и перестает быть самоцелью для художника. Против символистского понимания творчества исключительно как процесса «создания метафор», направлена вся статья О.Э.Мандельштама «Утро акмеизма» (см. о ней выше), отстаивающая «закон тождества» в словоупотреблении (А=А) как «прекрасную поэтическую тему».

С другой стороны, Гумилев признает за «французским символизмом» (и за символизмом вообще) несомненные открытия в области поэтического языка, которые охотно «наследуют» акмеисты. Особо выделяется здесь «новый, более свободный стих» символистов, который трансформировался в акмеистической (гумилевской, прежде всего) поэтике в разнообразнейшие виды дольника, «разбивающего оковы метра пропуском слогов» (о роли дольника в идеологии и творчестве акмеистов см.: Sampson E. D. Dol'niks in Gumilev's poetry; Thomson R.D.B. The anapestic dol'nik in the poetry of Axmatova and Gumilev // Russian Language Journal, Spesial Issue, Spring, 1975. Pp. 21-58; Баевский В.С. Николай Гумилев — мастер стиха // Исследования и материалы. С. 75-103; Зобнин. С. 72-77). Не совсем понятно, что Гумилев имел в виду под «вновь продуманной силлабической системой стихосложения»: вероятнее всего это были его эксперименты с т.н. равносложными дольниками (см. об этом: Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 147-148).

«Германский символизм», в его гумилевском понимании, привносит в общеевропейский «декаданс» (зародившийся во французском искусстве) тему необходимости эстетического оправдания мира, самыми яркими примерами чего является проповедь «сверхчеловека» как цели «мировой» жизни в позднем творчестве Ф. Ницше и культ «вождя», явление которого оправдывает жизнь «общественную», в драме Г.Ибсена «Брандт». И в том, и в другом случае оказывается, что становящееся бытие само по себе ценности не имеет, но приобретает ее после прояснения искусством цели становления (в данном случае — совершенного человеческого

существа как результата «естественного отбора» в миллионах предшествовавших «особей» или «возвышенные» идеалы Брандта как диалектическое отрицание низменных плотских страстей его паствы). Богоборческое «неприятие мира» раскрывается Гумилевым как заблуждение в плане религиозном и философском, т.к. человек, будучи «плотяным» («явлением среди явлений») и смертным, не может претендовать на полноту знания и, соответственно, не может критически судить о замысле Творца в Его домостроительстве. Аргументация Гумилева восходит к агностицизму Канта. «Для Канта <...> установление пределов разумного познания мира человеком было главной задачей. Кантовская «трансцедентальная эстетика» утверждала, что мир воспринимается человеком лишь в той своей части, которая укладывается в присущие рассудку категории «пространства» и «времени» — нечто, не укладывающееся в эти категории, не может быть воспринято человеческими чувствами. <...> Таким образом, мир познаваем лишь частично. <...> Тем из своих оппонентов, кто не может примириться с необходимостью ограничения пределов познания «феноменальным» и все-таки жаждет откровения «ноуменальных» тайн мироздания, Гумилев советует подождать до того, как они сами перейдут в «инобытие»: <цит. стр. 67-69>. Это почти дословно повторяет язвительное замечание Канта <...>: «Наш человеческий разум не одарен такими крыльями, на которых он мог бы подняться над облаками, заслоняющими от наших глаз тайны иного мира; а любознательным людям, которые так настойчиво добиваются узнать что-нибудь о том мире, можно дать простой, но вполне естественный ответ, что самое лучшее было бы, если бы они согласились подождать ответа до тех пор, пока они сами не попадут туда»» (Зобнин Ю.В. Странник духа (О судьбе и творчестве Н.С.Гумилева) // Русский путь. С.41-42).

В плане «психологическом» стремление символистов к эстетическому оправданию мира раскрывается Гумилевым как интеллигентская «неврастения». Противопоставление ей мужественного спокойствия «адамистов», которые являются «немного лесными зверями», указывает на творчество К.Д.Бальмонта, как на воплощение в глазах Гумилева «неврастенического» начала в символистской поэзии, поскольку строится на антитетических реминисценциях цикла ст-ий Бальмонта «В душах есть все» -

Мир должен быть оправдан весь,
Чтоб можно было жить!
Душою — там, я сердцем — здесь.
А сердце как смирить?
Я узел должен видеть весь.
Но как распутать нить?
<...>

и его же ст-ния «Слово Завета» с эпиграфом из Диего де Эстелья — «О человек, спроси неразумных тварей, они тебя научат...»:

О человек, спроси зверей,
Спроси безжизненные тучи!
К пустыням вод беги скорей,
Чтоб слышать, как они певучи!
Беги в огромные леса,
Взгляни на сонные растенья,
В чьей нежной чашечке оса
Впивает влагу наслажденья!
Им ведом их закон, им чуждо заблужденье.

Зачем же только ты один
Живешь в тревоге беспримерной?
От колыбели до седин
Ты каждый день — другой, неверный!
Зачем сегодня, как вчера,
Ты восклицанье без ответа?
Как тень от яркого костра,
Ты в ночь бежишь от места света.
И чаща вкруг тебя безмолвием одета.

Проникни силою своей
В язык безмолвия ночного!
О человек, спроси зверей
О цели странствия земного!
Ты каждый день убийцей был
Своих же собственных мечтаний,
Ты дух из тысячи могил, -
Живи, как зверь, без колебаний! —
И в смерти будешь жить, как остов мощных зданий!

Получается, что Бальмонт, поставив вопрос, проигнорировал свой собственный ответ на него (оба ст-ния вошли в книгу «Горящие здания» (1900)). К этому следует добавить, что призыв «жить, как зверь, без колебаний» в устах Бальмонта звучит несколько иначе, чем тот же призыв в устах Гумилева-акмеиста, поскольку идея «мудрости животных», не докучающих, в отличие от человека, Творцу вопросами о «смысле бытия», а «переживающих» этот «смысл», содержится в христианской (православной) натурфилософии. «Звери (точнее — животные — вол и осел) первыми приходят к родившемуся от Девы Младенцу в вертепе — так, как это изображено на иконе Рождества, и Он Сам, начиная Свое служение, прежде, чем идти к людям — идет в пустыню ко зверям и ангелам: «И был Он там в пустыне сорок дней, искушаемый сатаною, и был со зверями; и Ангелы служили Ему» (Мк. 1. 13). В этом было бы что-то невмещаемое разумом, если только мы не вспомним, что в зверях-животных, как это ни дико звучит, полнее, чем в человеке,

сохранился райский образ невинной твари — ведь собственно «зверством» заражает их общение с падшим человеком, сами они не грешили. <...> Звери острее чувствуют «этику» эпифании, «этику» покоя, нежели человек — так было и в райском саду, так продолжается и по сей день» (Зобнин. С. 268-269). Совершенное эстетическое воплощение этой идеи христианской натурфилософии в творчестве Гумилева — очерк «Африканская охота» (см. № 14 (VI) и комментарии к нему).

Таким образом, позиция акмеистов в этом полемическом вопросе — «бесповоротное» принятие мира «во всей совокупности красот и безобразий» (самая удачная формула манифеста Городецкого — см.: Городецкий. С. 93-94), во имя «последнего часа, который не наступит никогда» (стр. 67), т.е. — в чаянии «воскресения мертвых и жизни будущего века», как то сформулировано в «Символе Веры». Акмеистическое миросозерцание Гумилева предполагает не «суждение» о промысле Творца (и не «осуждение» Его), а «веру» в Его промыслительную Благодать.

Проблема «веры» в противопоставлении ее «знанию» вводит в статье Гумилева тематику, связанную с «русским символизмом» («Но тут время говорить русскому символизму»). Его восприятие Гумилевым в контексте акмеистического манифеста опосредовано программной статьей В.Я.Брюсова «Ключи тайн» (1904), в которой развивалась идея Шопенгауэра об искусстве как форме «сверхпознания»: «искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Искусство — то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства — это приотворенные двери в Вечность.

Явления мира, как они открываются нам во вселенной — растянутые в пространстве, текущие во времени, подчиненные закону причинности, — подлежат изучению методом науки, рассудком. Но это изучение, основанное на показаниях наших внешних чувств, дает нам лишь приблизительное знание. <...> Мы живем среди вечной, исконной лжи. Мысль, а следовательно, и наука бессильны разоблачить эту ложь. <...> Но мы не замкнуты безнадежно в этой «голубой тюрьме» — пользуясь образом Фета. Из нее есть выходы на волю, есть просветы. Эти просветы — те мгновенья экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за внешнюю кору, в их сердцевину. Исконная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения, вдохновения. Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования. Где нет этого уяснения, нет художественного творчества. Где нет этой тайности в чувстве — нет искусства. Для кого все в мире просто, понятно, постижимо, тот не может быть художником. Искусство только там, где дерзновение за грань, где порывание за пределы познаваемого в жажде зачерпнуть хоть каплю

Стихии чуждой, запредельной.

«Врата Красоты ведут к познанию», — сказал тот же Шиллер» (Брюсов В.Я. Ключи тайн // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1977. Т.6. С. 91-93). Исходя из этой брюсовской «гносеологии» Вяч.И.Иванов сделал логический вывод,

утверждая в 1909—1910 гг., что «символизм не хотел и не мог быть «только искусством»»: «Символизм в новой поэзии кажется первым и смутным воспоминанием о священном языке жрецов и волхвов, усвоивших некогда словам всенародного языка особенное, таинственное значение, им одним открытое в силу ведомых им одним соответствий между миром сокровенного и пределами общедоступного опыта» (Иванов Вяч.И. Заветы символизма // Иванов Вяч.И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 183). Символисты здесь оказываются уже не «художниками», а «теургами» (пророками), а художественное творчество становится творчеством религиозным. Брюсов эти выводы Иванова не принял, что, впрочем, не мешает видеть их логическую безупречность, — так что история «русского символизма», действительно может быть представлена как движение его адептов от «творчества» к «мифотворчеству» (см. стр. 80-81) и, таким образом, завершением всей общеевропейской истории символизма, ибо в своей «русской версии» он дошел до отрицания самого себя в качестве явления искусства. «Четвертой» стадии символизма поэтому быть не могло: далее нужно было становиться либо пророком в буквальном, «ветхозаветном» смысле этого слова, либо... акмеистом.

Гумилевская критика «русского символизма» («непознаваемое по самому смыслу этого слова нельзя познать <...> все попытки в этом направлении — нецеломудренны») базируется на кантовской аргументации. « «Непознаваемое», лежащее вне «феноменального», действительно «непознаваемо», т.к. человек физически не наделен способностями подобного познания. «...Здесь хотят, — писал Кант о тех, кто пытался перешагнуть границы «феноменального» (а русские символисты в начале XX века, по мнению Гумилева, «главные силы направили в область неведомого»), — чтобы можно было познавать, и, значит, созерцать вещи и без внешних чувств, следовательно, чтобы мы имели способность познания, которая совершенно отличается от человеческой.., чтобы мы были, следовательно, не людьми...»» (Зобнин Ю.В. Странник духа... С. 41). Отсюда и упоминание о «нецеломудренности» подобных попыток (об употреблении этого слова в православной традиции в значении «порочного мудрствовавния», «демагогии» см. комментарии к стр. 23 № 24 наст. тома). «Основной чертой творчества Гумилева всегда была правдивость, — писал Н.М. Минский. — В 1914 году, когда я с ним познакомился в Петербурге, он, объясняя мне мотивы акмеизма, между прочим сказал: «Я боюсь всякой мистики, боюсь устремлений к иным мирам, потому что не хочу выдавать читателям векселя, по которым расплачиваться буду не я, а какая-то неведомая сила»» (Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С. 169).

Символистскому пафосу «тотального познания» в гумилевском манифесте противопоставляется «акмеистическое» понимание «незнания» как ценности, также восходящая к кантовской «Критике чистого разума». «...Утверждение «ценности незнания» Гумилевым полностью совпадает с определением Кантом «положительного» значения «критики чистого разума». «...Я должен был уничтожить знание, чтобы дать место вере, — писал Кант, — ибо догматизм метафизики, т.е. стремление идти вперед без критики чистого разума, является источником

всякого неверия...». Другими словами, ценность «незнания» в том, что оно дает возможность верить в то, что разум «целомудренного» художника-акмеиста не может «познать». «Неведомое», по Гумилеву, дает нам «детски-мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания» <...> порождает сакральное («сладостное») переживание необыкновенной интенсивности («до боли») — в этом, по мнению Гумилева, его главная и единственная ценность» (Зобнин Ю.В. Странник духа... С. 42). Характерная кантовская реминисценция содержится в стр. 86-88, ср.: «Две вещи наполняют душу всегда новым удивлением и благоговением, которые поднимаются тем выше, чем чаще и настойчивее занимается ими наше размышление, — это звездное небо над нами и моральный закон в нас. Что же нужно сделать, чтобы поставить эти изыскания полезным и соответствующим возвышенности предмета образом? Примеры здесь могут служить только для предостережения, а не для подражания. Созерцание мира начинается с превосходнейшего вида, который всегда предлежит человеческим чувствам, наш рассудок всегда стремится проследить его в полном объеме, и оканчивается — толкованием звезд. Мораль начинается с благороднейшего свойства в моральной природе, развитие и культура которого направлены на бесконечную пользу, и оканчивается — мечтательностью или суеверием» (Кант И. Критика практического разума. СПб., 1987. С. 191).

«Решение (с помощью кантовского критицизма) проблемы отношения к «непознаваемому» было огромным духовным завоеванием Гумилева — это действительно открывало ему путь к творчеству, свободному от гнета неприемлемых для поэта еретических, а порой и прямо кощунственных установок символистской эстетики, ориентированной на «богопознание». <...> Вопрос о «непознаваемом» был естественным образом связан с вопросом о Боге и вере, так что, если смотреть с этой точки зрения, Гумилев, создавая акмеистическую эстетику, шел к принятию Бога и этических норм, санкционированных авторитетом православного христианства» (Зобнин Ю.В. Странник духа... С. 42-43).

Стр. 112-121. — Отношение Гумилева к четырем художникам, названным в заключительной части статьи изучено неравномерно. Тема «Гумилев и Шекспир» ждет своего исс=ледователя. Тема «Гумилев и Рабле» заявлена весьма ярко в статье М .Баскера «Гумилев, Рабле и «Путешествие в Китай»: к выявлению одного прото-акмеистического мифа в сборнике «Жемчуга»» (Баскер. С. 52-114). «Балладу о дамах прошедших времен» Франсуа Вийона, которая цитируется в стр. 98, Гумилев перевел (в гумилевском переводе этот стих — «Увы! где прошлогодний снег...»), причем публикация его перевода в № 4 «Аполлона» за все тот же «акмеистический» 1913 г. сопровождалась статьей О.Э. Мандельштама «Франсуа Виллон» — «дополнительным» акмеистическим манифестом, наверняка согласованным с обоими «теоретиками» нового течения. Тема «Гумилев и Готье» всесторонне проработана в блестящем переиздании «Эмалей и камей», осуществленном Г.К. Косиковым (Готье Т. Эмали и камеи: Сборник / Сост. Г.К. Косиков — М., 1989).

57. Гиперборей. 1913. № 4 (подписано «Н.Г.»).

ЗС -- ПРП 1990 -- Соч III; Гумилевские чтения 1984 -- Лекманов; ЛО (публ. А.В.Лаврова и Р.Д.Тименчика).

Автограф — архив Лозинского.

Дат.: январь 1913 — по времени публикации.

О Вяч.И. Иванове см. №№ 24, 28, 32, 33, 43, 60, 65 наст. тома и комментарии к ним. П. Давидсон находит, что этот отзыв о «Нежной Тайне» «еще более положительный», чем аполлоновский (см. № 60 наст. тома и комментарий к нему), и «лишен всякого оттенка негативной критики» (Davidson Pamela. Gumilev's Reviews of Viacheslav Ivanov's «Cor Ardens»: Criticism as a Tool in the Politics of Literary Succession // Wigzell F. Ed. Russian Writers on Russian Writers. Oxford & Providence USA, 1994. P. 65). Трудно, однако, не усмотреть элемент полемической хитрости в гумилевской рекомендации Иванову вернуться к «простому и прекрасному языку»; ср. также предыдущий разбор Гумилевым «языка» и «пейзажных» стихов Иванова (№ 32 наст. тома и комментарий к нему)

Стр. 6-7. — Имеется в виду автономная «часть» книги — ЛЭрфб, содержащая посвящения Г.В. Соболевскому, М.О. Гершензону, А.А. Тургеневой, М.А. Кузмину, Федору Сологубу, В.К. Шварсалон, Л.В. Ивановой, А.Д. Скалдину. Характеризуя этот раздел Вяч.И. Иванов писал: «Приложение озаглавлено ЛЕРФБ — в подражание александрийским поэтам (см. иллюстрацию на С. 307), которые называли так свои поэтические «мелочи». Это маленькое собрание посвящается приятелям стихотворца и, вместе с ними, любителям стихов, сложенных по частным, может быть, скромным поводам или просто — в шутку».

58. Гиперборей. 1913. № 4 (подписано «Н.Г.»).

ЗС -- ПРП 1990 -- Соч III; Гумилевские чтения 1984 -- Лекманов; ЛО (публ. А.В.Лаврова и Р.Д.Тименчика).

Автограф — архив Лозинского. В стр. 2 вместо «бесспорное» ранее было «редкое». В стр. 3 после «напряженную» ранее было «по-Гетевски отточенную». В стр. 7 после «оплошностей» ранее было «, очевидно происходящих от неопытности автора».

Дат.: январь 1913 — по времени публикации.

Я. Любяр — псевдоним А.К. Лозина-Лозинского. Лозина-Лозинский Алексей Константинович (полная фамилия Любич-Ермолович-Лозина-Лозинский, 1886-1916) — поэт, прозаик, критик. Происходил из старинного дворянского рода, однако под влиянием своих родителей, убежденных народников, с гимназических лет исповедовал радикально-«левые» убеждения (был членом меньшевистской фракции РСДРП); в 1911 г. был исключен из Петербургского университета за участие в беспорядках, в 1912—1913 гг. жил за границей на положении политэмигранта Будучи безусловно «книжным» человеком, А.К.Лозина-Лозинский осмыслял свое «бунтар-

ство» в контексте литературных «образцов», что уводило его от политической «злобы дня» в сферы романтического «экзистенциального бунта»:

Как Фауст, здесь, я, веривший в познанье,
И философию, и физику постиг,
Ты видела мое прилежное старанье,
О, библиотека прочувствованных книг...

Мои друзья — Панург и злобный Мефистофель —
Со мной шептались здесь, что жизнь есть суета;
Здесь загляделся я на четкий, умный профиль
Христа, когда-то, где-то жившего Христа.

И то Его глазам, то этим двум безбожным
И «да» я говорил, и говорил я «нет»,
И стал угрюмым я, и злым, и осторожным...
Моим любимцем был тогда Гамлет.

Безумный, милый принц. Как твой мне голос горек.
И я на кладбище: средь книг — среди могил,
Я роюсь в мраке их, твердя — о бедный Йорик —
Я, как и ты, один, задумчив и без сил...

Открою наугад... Ах, этот томик черный
Мне много осветил печальным светом в мгле!
«Как гнусны, как безумны, как позорны
Деянья человека на земле...»

Подобные настроения, возникающие «среди книг» (название процитированного ст-ния), усугубляемые сознанием собственной ущербности (в ранней юности он в результате несчастного случая на охоте лишился ноги), превратились во второй половине его жизни в настоящую суицидальную манию. После двух неудачных попыток самоубийства в 1909 и 1914 гг. он в конце концов «свел счеты» с жизнью, приняв смертельную дозу морфия и записывая симптомы собственного умирания (см.: «А сердце рвется к выстрелу...» / Сост. А.А.Кобринского. М., 2003)

Помимо изданной в 1912 г. «трилогии» «Противоречья» (куда вошли ранние «гимназические» и «студенческие» ст-ния — см. № 60 наст. тома и комментарии к нему) А.К.Лозина-Лозинский выпустил книги стихов «Троттуары» (1916) и «Благочестивые путешествия» (1916, вышла посмертно), книгу рассказов «Одиночество» (1916, вышла посмертно), выступал с критическими заметками во второстепенных петербургских журналах.

Стр. 6. — Под «неумелой версификацией» Гумилев подразумевает, очевидно, ст-ние «Бретонская колыбельная песня» («Do-do, малыш. Пора ко сну, / А завтра бодрым встань; / Спою тебе про старину, / Про славную Бретань»)

59. Аполлон 1913 № 2

СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III

Дат.: февраль 1913 — по времени публикации.

«Антология современной поэзии» была IV томом популярной серии «Чтец-декламатор», которую в 1908-1914 гг. издавал в Киеве Федор Михайлович Самоненко. Ф.М. Самоненко был знаком с Гумилевым, принимал участие в издании журнала «Остров» (см. комментарии к № 21 наст. тома; см. также: Терехов А.Г. Второй номер журнала «Остров» // Исследования и материалы. С. 317-351). Состав «Антологии» был следующий (написание имен как в первоисточнике): *Америка*: Поэ Эдгар, Уитман Уольт; *Англия*: Блэк Уильэм, Патер Уольтер, Россети Данте Г., Суинберн Альжерон, Уайльд Оскар, Шелли Перси Б.; *Франция*: Бодлэр Шарль, Верлэн Поль, Виеле-Гриффен Фр., Вилье де Лиль-Адан, Гиль Ренэ, Грег Фернанд, Гюисманс Шерль-Ж., Корбьер Тристан, Луис Пьер, Малларме Стефан, Мореас Жан, Римбо Артюр, Ренье Анри де, Роллина Морис, Сашен Альберт, Фор Поль, Швоб Марсель; *Бельгия*: Верхарн Эмиль, Жилькэн Иван, Жиро Альберт, Лерберг Шаль-ван, Метерлинк Морис, Роденбах Жорж; *Германия*: Альтенберг Петер, Георге Стефан, Гофмансталь, Даутендей Макс, Демель Рихард, Дэршан Феликс, Мелль Макс, Момберт Альфред, Ницше, Рильке Рейнер Мария, Шарф Людвиг, Шаукал Рихард; *Италия*: Д'Аннунцио Габриэле; *Скандинавия*: Гамсун Кнут, Гансон Ола, Ибсен Генрик, Лагерлеф Сельма, Стринберг Август; Польша: Каспрович Ян, Пшибышевский Станислав, Тетмайер Казимир; *Россия*: Allegro [Соловьева П.], Анненский Иннокентий, Ахматова Анна, Балтрушайтис Юргис, Бальмонт К.Д., Башкин В., Блок Александр, Бородаевский Валериан, Брюсов Валерий, Бунин Иван, Белый Андрей, Верховский Юрий, Вилькина Л., Волошин Максимилиан, Габриак Черубина де, Галина Г.А., Герцык Аделаида, Гиппиус З.Н., Городецкий Сергей, Гофман Виктор, Гумилев Н., Животов Ник., Иванов Вячеслав, Клычков Сергей, Клюев Н., Кондратьев Ал., Кречетов Сергей, Кузмин Михаил, Ленский Вл., Лохвицкая М.А., Маковский Сергей, Мережковский Д.С., Минский Н.М., Нарбут Владимир, Новиков Иван, Одинокий, Парнок С., Пожарова М., Потемкин, Поярков Николай, Рафалович Сергей, Рославлев Александр, Садовской Борис, Сидоров Юрий, Случевский К.К., Соловьев Владимир, Соловьев Сергей, Сологуб Федор, Столица Любовь, Стражев Виктор, Тарасов Евг., Толстой Алексей Н., гр., Тютчев Ф.И., Фет А.А., Фофанов К.М., Цветаева Марина, Черный Саша, Федоров А.М.

Стр. 9. — Поэзия Генри Уодсворта Лонгфелло (Longfellw, 1807 — 1882) была излюбленным чтением Гумилева еще в детстве (см.: Жизнь поэта. С. 22). Стихотворение «Дня нет уж...», которое Гумилев знал в переводе И. Ф. Анненского и которое откликнулось реминисценциями в ряде стихотворений («Стокгольм» (№ 63 (III), «Заблудившийся трамвай» № 39 (IV)), упоминается в некрологе К. М. Фофанову (см. № 34 наст. тома и комментарии к нему). Стр. 10-11 — об интересе Гумилева к Джону Китсу (Keats, 1795—1821) вспоминала сотрудница «Всемирной литературы» А. Ф. Даманская (Последние новости (Париж) 11 октяб-

ря 1928 — см.: ПРП 1990. С.344). Роберт Льюис Стивенсон (Stevenson, 1850—1894) оказал влияние не только на Гумилева-прозаика (см. комментарии к № 7 (VI)), но и на Гумилева-поэта: по свидетельству И. В. Одоевцевой, Гумилев говорил ей, что строку «в каждой луже запах океана» он «у Стивенсона откопал» (Новое русское слово (Нью-Йорк). 16 ноября 1975 — см.: ПРП 1990. С.344). О Теннисоне см. № 25 наст. тома и комментарии к нему; впоследствии Гумилев редактировал переводы из Теннисона во «Всемирной литературе». Пьеса Роберта Браунинга (Browning, 1812 — 1889) «Пиппа проходит» была переведена Гумилевым (по подстрочнику М. К. Грюнвальд) в 1914 г. (Северные записки. 1914. №№ 3, 4 — см.: ДП). Годы жизни Ульяма Блэйка (Blake) — 1757 — 1827. Стр. 15. — Французские поэты Шарль Вильдрак (Vildrac, псевдоним Ш. Мессате (Messager), 1882—1971) и Жюль Ромен (Romains, 1885 — 1972) входили в парижскую поэтическую группу «Аббатство» (1906), исповедовавшую своеобразное личное и поэтическое «опрощение» — что-то вроде интеллигентской «коммуны»; их творчество, ориентированное на то, чтобы рассказывать «просто о простом», следовало выработанной ими доктрине «унанимизма»; идеалом «коммуны» было «всеобщее братство».

Гумилев был знаком с ними со времен своего «первого Парижа» и сочувственно упомянул об их «очень простых и ясных стихах — почти песнях», говоря в интервью К. Бечховеру о современном стремлении европейских поэтов «к чисто национальным поэтическим формам» (см.: Исследования и материалы. С. 305-306, 308). Стр. 16. — Итальянские поэты Джозуе Кардуччи (Carducci, 1835 — 1907), Джованни Пасколи (Pascoli, 1855 — 1912) являются представителями итальянского «националистического модернизма»; в 1906 г. Кардуччи получил Нобелевскую премию. Стр. 19 — Н.Н. Животов (см. № 50 наст. тома и комментарии к нему) представлен ст-ниями «Мост вздохов» и «Странник» — попытками стилизации, включение которых в подобное издание вряд ли можно назвать необходимым:

Сиреней сень — в средине парка,
Где над водой рыкающ лев,
Туфяна выспренняя арка,
И в глади зыбкой зрак дерев.
И мох, и дух приятный пруда
Кустов сиреневых окрест,
Туфяный мост хребтом вельбруда,
И отраженье частых звезд <...>
(«Мост вздохов»)

Стр. 19. — Чулков Георгий Иванович (1879—1939) — поэт, прозаик, драматург, критик и публицист. В отличие от О.Э. Мандельштама (см. №№ 63, 68 наст. тома и комментарии к нему), М.А. Зенкевича (см. № 40, 52 наст. тома и комментарии к ним) и Б.К.Лившица (см. № 30, 61 наст. тома и комментарии к нему),

творчество которых на момент выхода «Антологии» было знакомо лишь узкому кругу ценителей, Г.И.Чулков был очень известной и, по-своему, влиятельной фигурой в русском символизме 1900-х годов: в 1904—1905 гг. он был сотрудником Мережковских во время издания журналов «Новый путь» и «Вопросы жизни», потом вместе с Вяч.И.Ивановым редактировал альманахи «Факелы» и проповедовал «мистический анархизм», а затем был редактором «Покрывала Изиды» Е.П. Блаватской. Произведения Г.И.Чулкова публиковались в журналах «Золотое Руно» и «Аполлон»; в 1911-1912 гг. в издательстве «Шиповник» вышло его шеститомное собрание сочинений. Естественно, что игнорирование такой фигуры «Антологией», претендующей на полноту обзора современной русской поэзии вплоть до Н.Н. Животова, было странным. Стр. 19-20. — В.И. Стражев представлен ст-ниями «В густых аллеях», «В уюте комнаты», «Над голыми неплодными полями...», «На ясных полянах», «Низко к земле клонится...», «Огня не надо», «Они стояли молча...», «Поманила веточка березки...», «Песенки печали», «У дороги». А.М. Федоров представлен ст-ниями «Весенний ветер», «Гимн», «Ковыль», «Мне навстречу», «Осень», «Пустыня», «Сириус», «Степная ночь», «Тишина», «Эмигранты». И.Ф. Анненский представлен ст-ниями «Внезапный снег», «Другому», «Июль», «Который», «Моя тоска», «Мучительный сонет», «Поэзия», «Сиреневая мгла», «То было на Валлен-Коски», «Шарики детские». К.К. Случевский представлен ст-ниями: «Dies irae», «Край, лишенный живой красоты», «На плотине», «Невменяемость», «Неуловимое», «Объята полной тишиной...», «После казни в Женеве», «Песни из «Уголка»», «Словно как лебеди белые...», «Соборный сторож». Стражев Виктор Иванович (1879—1950) — поэт, прозаик, критик, в 1900—1910-е годы близкий к кругу Б.К. Зайцева, вместе с которым издавал журнал «Зори» и газету «Литературно-художественная неделя». «Объединяли участников родственные черты, — вспоминал Зайцев, — некое «русское» (левое) настроение, тяготение к мистицизму и христианству, надежды на зарождавшееся народоправство мирного толка (первые Думы), в литературе и искусстве модернизм умеренного оттенка и не брюсовского духа» (Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 185). Как образец творчества В.И. Стражева можно привести ст-ние «У дороги»:

У дороги, за околицей — мертвая береза...
В ветре сучьями шуршит,
В ветре стонет и скрипит,
И стволом, кривым, корявым,
Плачет голосом гнусавым
У дороги, за околицей, мертвая береза.
Это стонет дух убийцы,
Душегуба, кровопийцы?
Грех великий тяготит?
Тяжко молит: кто простит?
У дороги, за околицей — мертвая береза.

Это — Друг, седой и древний?
Сторожит он сон деревни?
Это Голод, Белый Гость,
Гложет, лижет чью-то кость?
У дороги, за околицей — мертвая береза.
Сучья тянутся, как руки...
В скрипе — плач великой муки,
Плач великой Нищеты.
Это — Русь родная? Ты?
У дороги, за околицей — мертвая береза.

О А.М. Федорове см. № 30 наст. тома и комментарии к нему. О И.Ф.Анненском см. №№ 15, 21, 24, 26, 28 наст. тома и комментарии к ним. Несмотря на то, что в этих строках — единственное упоминание в литературно-критическом наследии Гумилева имени Константина Константиновича Случевского (1837—1904), блестящую характеристику творчества «сурового барда» см. в ст-нии-акростихе «Понять весь мир какой-то странный сложным...» (№ 92 (II)). Стр. 20-21. — А. С. Рославлев представлен ст-ниями «В кинематографе», «В пещере», «Земля», «Маскарад», «Петрушка», «Песня», «Я в глубине бесчисленных зеркал...». М.А. Кузмин представлен ст-ниями «Александрийские песни», «В театре», «Мои предки», «Светлая горница», «Сердце как чаша», «Сижу, читаю...», «Успение». С.М.Городецкий представлен ст-ниями «Весна», «Колдунок», «Неустанная дорога», «Странник», «Юхано», «Ярило». Об А.С. Рославлеве см. №№ 26, 60 наст. тома и комментарии к ним. Об М.А. Кузмине см. №№ 5, 22, 24, 28, 36, 44, 48, 54 наст. тома и комментарии к ним. Об С.М.Городецком см. №№ 19, 33, 45, 51, 65 наст. тома и комментарии к ним. Стр. 27-29. — Мореас Жан, настоящее имя — Иоаннес Пападиамантопулос) — греческий и французский поэт. С 1882 г. постоянно жил в Париже и писал на французском языке. Ему принадлежит авторство термина «символизм», впервые употребленного им в предисловии к сборнику ст-ний «Кантилены» («Les Cantilunes», 1886), им же составлен и «Манифест символизма», опубликованный в парижской газете «Фигаро» 18 сентября 1886 г. В начале 1890-х годов Мореас основал новое поэтическое течение — «романскую школу», ставшую первым проявлением «неоклассицистических» тенденций в европейской модернистской литературе и имеющую много общего с гумилевским акмеизмом (призыв вернуться к «французской ясности» в языке, борьба с герметизмом символистских произведений, требование поэтического мастерства). Над переводами из Жана Мореаса — «одного из крупнейших французских поэтов последнего времени, сперва символиста, потом представителя нео-романской школы и, наконец, классика» (Вестник литературы. 1920. № 20), Гумилев работал осенью 1920 г. В «Антологии» творчество Ж. Мореаса представлено ст-ниями из его раннего «символистского» сборника «Сирты» («Les Syrtes», 1884) и рассказом «Дева Мария на турнире». См. также комментарии к № 17 наст. тома.

60. Аполлон 1913 №2

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- ПРП 1990 -- ШЧ -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Изб (Вече); Гумилевские чтения 1984 -- Лекманов; Москва 1988

Дат.: февраль 1913 — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

О Вяч.И. Иванове см. №№ 24, 28, 32, 33, 43, 57, 65 наст. тома и комментарии к ним. По мнению П. Давидсон (см. комментарий к № 32 наст. тома), ко времени написания этой рецензии Гумилев уже успел преодолеть ранее неразрешенные внутренние конфликты в его отношении к Иванову. Хотя в заключении этой новой рецензии он снова утверждает о пропасти, отделяющей Иванова от акмеизма, его сознание этой разницы теперь уже больше не мешает ему, как раньше, признать высокую одаренность старшего поэта (Davidson Pamela. Gumilev's Reviews of Viacheslav Ivanov's «Cor Ardens»: Criticism as a Tool in the Politics of Literary Succession // Wigzell F. Ed. Russian Writers on Russian Writers. Oxford & Providence USA, 1994. P. 65. См. также комментарий к № 57 наст. тома).

Стр. 3-4. — Весьма характерно исключение из этого списка В.Я.Брюсова (см. о его неприятии акмеистических «манифестов» комментарии к № 56 наст. тома). Стр. 10-11. — Цитируется ст-ние «Добро пред Богом — свет и тень...». Стр. 13-15. — Цитируется ст-ние «Строй музы пленной приневоль...». Оба, приведенных Гумилевым текста — из цикла сонетов «Материнство». Стр. 17. — Цитируется ст-ние «Нежная тайна». Стр. 19-27. — В книге, действительно, есть ст-ния — «Цикада», «Рыбацкая деревня», «Примитив» — весьма близкие к эстетике только что провозглашенного акмеизма. Сам Иванов, характеризуя стихи книги, писал в предисловии: «Озирая все, собранное вместе, в одном издании, автор, первый, смущен сопоставлением столь различного. Некоторые страницы книжки изображают созерцания, несомненно, выходящие за пределы поэзии, понятой как ars profana — как художественно-мирское, а не таинственно-богослужебное. Другие, напротив, являют, по-видимому, вторжение в округу искусства такой обыденности, которая может показаться «внешнею» — profana — артистическому Парнасу. Одни — скажет его суд — посвящены предметам, недоступным Музе по своей возвышенности и «запредельности», другие — недостойным ее, по непосредственной близости к житейскому и повседневному».

Гарднер Вадим Данилович (полная фамилия — де Пайва-Перера Гарднер, 1880—1956) — поэт. Правнук основателя Бразильского университета, внук американского ученого, сын писательницы и переводчицы Е.И.Дыховой. Учился в Петербурге, окончил юридический факультет Петербургского университета (1909). В студенческие годы опубликовал сборник «Стихотворения» (1908), отмеченный влиянием символистов, затем, не желая быть в числе «эпигонов», перешел в «Цех поэтов». В 1916 г. был призван на военную службу, работал в Лондоне в Комите-

те по снабжению союзников оружием; в 1918 г встретился с здесь с Гумилевым, был его спутником в «лондонские месяцы» и во время возвращения в Россию (см. об этом публикацию Б. Хеллмана в приложении к его статье о военной лирике Гумилева: Hellman Ben. An Aggressive Imperialist?: The Controversy over Nikolaj Gumilev's War Poetry // Nikolaj Gumilev. 1886-1986. Berkeley, 1987. Pp.148-154.). С 1921 г. постоянно проживал в Финляндии, в 1929 г. издал в Париже итоговый сборник ст-ний «Под далекими звездами».

Стр. 33-34. — Цитируется ст-ние «Из дневника поэта»:

<...>

«Больше доверься ко мне», сказала мне милая муза,
«Слушай советы мои! Я ж не оставлю тебя.

Ты оттого мне любезен, что с нежного, ясного детства,
Предан цветам и мечте, ты с ручейками дружил.

Темные змейные воды, песчинок золото, пена,
Бег и двустишье ключа — все отражалось в тебе.

С дрожью ты сладкой внимал дремотной гамме журчаний,
В ней ты угадывал вмиг среднюю ноту ея..»

Стр. 36-37. — И «срывы», и «достижения» Гарднера в ст-ниях, собранных в рецензируемой книге, связаны с его попытками «синтеза» светской «легкости» поэтического миросозерцания с ориентацией его на «духовные» и «назидательные» темы (несомненный «американизм», очень любопытный в культуре русского «серебряного века»):

Мой свет, мой Рай над кладбищем земли,
О мир, где, свят и ясен, как природа,
Ношу я цепь, отрадней, чем свобода, -
В мой дымный дол сиянье ниспошли!
(«Дивный плен»)

Я лишь в преддверии Святого
В смущеньи трепетном стою.
Ни к жертве сердце не готово,
Ни к неземному бытию.

Но мгла души уже невластна
Закрыть от взора Божий нимб;
Стремлюсь, восторженно и страстно,
На кафолический Олимп.

<...>
Меня ничто не остановит,
Мой стих величье славословит
И воинства небес.
Я искуплю свой грех последний
И светлой ослеплю обедней
Я магов черных месс.
(«Жрец»)

Опыта горький напиток никем напрасно не пьется,
Каждая мука в себе семя блаженства таит.
(«Религиозные двустишия»)

Естественно, что лучезарный оптимизм Гарднера по отношению к тематике, которую Гумилев воспринимал в «мрачно-веселом обаянии Православия» (К.Н.Леонтьев) не мог не насторожить дружественно настроенного по отношении к автору рецензента, — тем более, что Гарднер нередко, действительно, срывался в откровенную риторику:

Пророков нет. Плачевно наше время.
Безбожен, туп, разрозен, мелок мир;
Влачит он жизнь, как тягостное бремя,
Без жгучих слов, без грозных, вещих лир.
(«Пророков нет»)

Скалдин Алексей Дмитриевич (1889-1943) — поэт, прозаик, литературный критик, мемуарист. Крестьянин по происхождению, самоучка, А.Д.Скалдин играл значительную роль в религиозно-философских кругах петербургского «серебряного века», был членом Религиозно-философского общества, одним из тонких знатоков «эзотерических» учений, печатался в журналах «Весна», «Гаудеамус». Особую страницу в наследии Скалдина представляет его «фантастическая проза» конца 1910-х — начала 1920-х гг. (романы «Странствия и приключения Никодима Старшего», «Вечера у мастера Ха» (последний известен в отрывках)), являющаяся предвосхищением булгаковских «мистических гротесков». В конце 20-х — начале 30-х гг. писал рассказы для детей, близкие по стилю к литературе «обериутов». Как религилозно-философский деятель Скалдин был гоним в СССР, несколько раз подвергался аресту и выслылке; в конце концов был осужден специальным совещанием на восемь лет лагерей и умер в Карлаге.

А.Д. Скалдин — автор единственной поэтической книги, посвященной «Вячеславу Иванову, брату». С Ивановым Скалдин был близко связан в начале 1910-х годов, что в полной мере отразилось и на его стихотворчестве: книга изобилует стилизациями, как «псевдо-античными», «гекзаметрическими» и т.п. («Помни, Психея, о свете: если из темного сердца / Ярый огонь изведешь — будет светильник гореть»(из цикла «Дистихи»)), так и «псевдонародными» («Как во славном Питер-

бурхе, / Во столице на Песках, / Эх-ха-ха, эх-ха-ха, / Во столице на Песках / Жили-были, поживали / Два братана молодых» («Ярославская»)). Как образчик его поэзии можно привести ст-ние «Путник»:

Роса, всклубившая густым туманом,
Плывет, плывет в оврагах по ручьям,
И, путь обставши, простирают сосны
Над головой моей концы ветвей

Пахучих и густых. Еще нескоро
Приду я к дому твоему, мой друг,
Но с каждым шагом все ясней и глубже
В душе моей звучит твой властный зов.

И кажется, что дом передо мною:
Вхожу к тебе, а ты сидишь, согбен,
И Первого к Коринфянам Посланья
Читаешь тихо третию главу.

Как вестник радостный я на пороге
Остановлюся на единый миг,
Потом скажу, приветливо и просто:
«Обороти лицо и гостя встреть».

(Ср.: «И я не мог говорить с вами, братия, как с духовными, но как с плотскими, как с младенцами во Христе. Я питал вас молоком, а не твердою пищею, ибо вы были еще не в силах, да и теперь не в силах, потому что вы еще плотские» (1 Кор. 3. 1-3)). В унисон гумилевской рецензии была и рецензия Городецкого в «Гиперборее» (1913. № 4), где Скалдин был назван «жертвой мистического доктринерства Вяч. Иванова». Интересно, что, несмотря на отрицательные рецензии Гумилева и Городецкого, в это же время (февраль 1913 г.) Скалдин был кооптирован в «Цех поэтов». «В письме к Вяч. Иванову от 29 мая 1912 г., Скалдин приводил отзыв Гумилева в разговоре о <...> стихах: «...содержание для большой вещи, т. е. замысел требует вместилище большого объема, а объем постоянно маленький». И Гумилев, несколько покровительственно, дает совет писать вещи фундаментальные»» (ПРП 1990. С. 326).

О С.М. Соловьеве см. №№ 27, 28, 33 наст. тома и комментарии к ним.

Рецензируется книга: Соловьев С.М. Цветник царевны. Третья книга стихов. М.: Мусагет, 1913. В «шапке» заглавия этого «Письма о русской поэзии» выходные данные книги пропущены (техническая ошибка).

Стр. 51-53 — имеются в виду ст-ния «Предкам Коваленским» и «Мои предки». Стр. 53-55 — в предисловии к книге С. М. Соловьев писал о том, что будущий «русский Ренессанс» может возникнуть из трех начал: 1) народной религии, 2)

неисчерпаемой сокровищницы византийского эллинизма, 3) светского культурного возрождения, «выводящего себя из первоисточника нашей поэзии — Пушкина». Стр. 58-59 — «мистическим анархизмом» называлась философско-эстетическая доктрина Г.И. Чулкова середины 1900-х гг. (см. комментарии к № 59 наст. тома), в которой современность виделась «концом всемирной истории» и потому политическая и общественная жизнь необходимо «эстетизировалась», превращаясь в прерогативу «поэтов-теургов», должных предуготовить человечество ко Страшному Суду.

Об А.С.Рославлеве см. № 26 наст. тома и комментарии к нему.

Рецензируется книга: Рославлев А.С. Цевница. 1905—1911. СПб.: Союз, 1912. Как ясно из выходных данных (приведенных в заголовке неполно) «Цевница» составлялась как сборник ст-ний целого периода творчества поэта, так что туда вошли все ст-ния, ранее упомянутые Гумилевым в рецензии на книгу «Карусели». Неутешительный вывод Гумилева обусловлен безусловным регрессом поэтического дарования в позднейших стихах — маловыразительных «очерковых» пейзажных ст-ниях «ориенталистского» толка («Ущелье Чабан-Таш», «Ай-Петри», «Ханское кладбище» и др.) и псевдонародных «балладах» — откровенных подражаний А.К.Толстому («Гусляр», «Микула Селянинович» и т.п.).

О Я. Любяре см. № 58 наст. тома и комментарии к нему.

Рецензируеться книги: Я. Любяр. Противоречия. Книга первая. Эпикуру. СПб., 1912; Я. Любяр. Противоречия. Книга вторая. Мы, безумные... СПб., 1912; Я. Любяр. Книга третья. Homo formica. СПб., 1912. Более обстоятельный, охватывающий уже всю «трилогию» А.К. Лозины-Лозинского, отзыв Гумилева стал предлогом для знакомства поэтов (см.: Неизд 1986. С. 145-146 и комментарии к ним). Гумилевский «интерес к молодым порослям литературы» произвел впечатление на «Любяра» — в последующих книгах Лозины-Лозинского появилось несколько ст-ний с эпиграфами из Гумилева. В воспоминаниях Г.В.Иванова имеется эффектное описание встречи с поэтом накануне его третьей (удачной) попытки самоубийства и гротескного «поминального вечера» (см.: Иванов III. С. 72-76). Прекрасной иллюстрацией отзыва Гумилева может служить следующее ст-ние А.К.Лозины-Лозинского:

Гудит толпа, ревет. Пугливый император
Две сотни христиан сегодня отдал ей.
Наполнен Колизей. Откормленный сенатор,
Легионер седой, оборванный плебей,
Вольноотпущенник, жрец Зевса-Аполлона,
И публикан, и грек — поэт и шарлатан,
И претор, и вигил, гетера и матрона,
Все жаждут увидать мученья христиан.
Еще вчера склонил вон тот сухой патриций
Префекта гвардии в свой заговор войти,
Еще вчера толпа, как в дни былых полиций,

Грозила Палатин до камня разнести.
Еще вчера остряк, взобравшись на колонну,
Публично трон, сенат на рынке осмеял,
И Цезарь сам вчера боялся за корону,
Когда он на стене ту шутку прочитал.
А уж сегодня Рим охвачен восхищеньем —
В амфитеатрах смех, рукоплесканье, вой,
И с Рубрией Нерон спокойно и с презреньем
Смеется над толпой, над римскою толпой...
И взор его, скользя по мраморным балконам,
На многих богачах кладет свою печать
И знают те тогда — письма с центурионом
И ловко вскрытых жил им уж не долго ждать.

О В.В. Курдюмове см. № 41 наст. тома и комментарии к нему.

«...Я выпустил свою вторую книгу стихов «Пудреное сердце», — рассказывал В.В. Курдюмов в своей «Автобиографии», — <...> Гумилев меня снова жестоко разнес <...> И все же тот же Гумилев пригласил меня в руководимый им и С. Городецким «Цех поэтов». Когда я там впервые выступил, меня окончательно разнесли, но с этого дня, как мне кажется, началось освоение мною настоящей стихотворной культуры. Дальнейшие мои работы все чаще снискивали одобрение моих товарищей по Цеху и даже такого большого мастера, как М.Кузмин» (Русская литература. 1988. № 2. С. 185).

Стр. 89-90. — М.А. Кузмину посвящено ст-ние «Первое рондо»:

Разбейся сердце хрупко, как фарфор,
И порванной струною вскрикни, сердце:
Ведь, как солдат в кровавых брызгах шпор,
Как тамплиер — о павшем иноверце,
Я не надену траурный убор.

Кто плен любви — стоцветный Ко-и-нор —
Отдаст с придачей пригоршни сестерций,
Тот не прочтет — меж строчек есть узор:
«Разбейся сердце».

А ты прочти!.. Как раненный кондор
Не простирая крыл к отверзтой дверце,
Прикованный, не рвусь я на простор, —
Считая ход минут, секунд и терций.
Я жду, таясь, запретный приговор:
Разбейся сердце!

О В.Г. Шершеневиче см. № 39 наст. тома и комментарии к нему.

Рецензируется книга. Шершеневич В.Г. Carmina. Лирика (1911-1912). Книга I. М., 1913. Объемная книга имела пять разделов, первый из которых — «Маки в снегу» был посвящен А.А.Блоку, четвертый — «Клавесина звуки» — М.А.Кузмину, пятый — «Чужие песни», содержащая переводы из Р.М.Рильке, Лилиенкрона, Гейне, Демеля, Верлена, — Гумилеву, причем посвящение было в стихах:

О как дерзаю я, смущенный,
Вам посвятить обломки строф -
Небрежный труд, но освещенный
Созвездьем букв «А Goumileff».

С распущенными парусами
Перевезли в своей ладье
Вы под чужими небесами
Великолепного Готье...

В теплицах же моих не снимут
С растений иноземный плод:
Их погубил не русский климат,
А неумелый садовод.

После революции, став теоретиком имажинизма, Шершеневич — в силу «положения» — пытался всячески «дезавуировать» очевидное влияние на него гумилевской поэзии, причем эти выпады напоминают скорее истерическую попытку «самоубеждения»: «Неужели он еще не блеснет? Ведь недавно он был воистину лучшим среди старшего поколения? Может быть, это только секундная слабость, и завтра снова загорится звезда «поэта странствий». Мы верим в это, но разумом мы знаем, что этого не будет» (Г.Гальский [Шершеневич В.Г.] Панихида по Гумилеву // Русский путь. С. 463). Остается добавить, что данное извлечение — из рецензии Шершеневича на... «Костер».

Стр. 100-104. — О «немецкой» версии трактовки блоковского творчества у Гумилева см. комментарии к № 39 наст. тома. Как иллюстрацию к словам Гумилева можно привести следующее ст-ние:

Один в полях среди несжатых нив,
Слежу меж звезд венец небесных лилий,
Приемлю тихий всплеск небесных крылий,
Из бледных рук фиалки уронив.

О смерть! Тебя, твой черный плащ развив,
Архангелы на землю уронили
И я, обвеян светом лунной пыли,
Приход твой жду, смиренно-терпелив.

Покорно грудь простором милым дышит
И синий ветер мой наряд колышет.
Как от шипов чело Христа в крови —

Моя душа изрыта мукой лютой.
О смерть! Моя сестра! Благослови
И благостным плащом меня окутай.

61. Гиперборей. 1913. № 5 (подписано «Н. Г.»).

СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Изб (Вече); Лекманов.

Дат.: февраль 1913 — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

Стр. 1-3. — Авторами второго «сборника футуристических рисунков и стихов» «Садок судей» (1913) были Б.Лившиц («Акростих А.В.Вертер-Жуковой», «Форли», «Соседи», «Сентябрь», «Бык», «Степь»), В.Хлебников («Гибель Атлантиды», «Перевертень», «Помирал морен, моримый морицей...», «Мария Вечора», «Ховун», «Сугемки, сувечер...», «Шаман и Венера», «Крымское»), Давид Бурлюк («О бродниках», «опусы» №№ 27-40), Николай Бурлюк («Сбежавшие музы», «Полунощный огонь», «Наездница», «Я»), В.Маяковский («В шатрах истертых масок цвел где...» [«Уличное»], «Отплытие» [«Порт»]), А. Крученых («Мятежь по снегу»), Е.Гуро (из цикла «Небесные верблюжата», «Нежный дурак», «Дача с призраками»), Екатерина Низен («Пятна», «Хочу умереть», «В цветы полевые одета...»). Историю этого издания — и разбор вошедшего в него манифеста, в котором, между прочим, говорится о разбивке оков метра и порождении «мифа» на основе слова — см. в кн.: Markov V. Russian Futurism: A History. London 1969. Pp. 51-56. Стр. 9-10. — Единственное упоминание о Маяковском в критическом наследии Гумилева. Полагая его творчество «антипоэзией» (см. комментарии к № 30 наст. тома), Гумилев видел в нем, безусловно, «великого антипоэта»: «...Гумилев предупреждал нас: «Если читатель говорит: «Я люблю Пушкина», — не верьте ему, это чаще всего значит, что он не любит и не понимает поэзии. А помнит только сентиментальной памятью то, что когда-то учил в гимназии. Любит Пушкина из ретроградности, из реакционности. Эти «любители Пушкина», браня Бальмонтов, Брюсовых «и прочих Маяковских», прикрывают свое непонимание, как щитом, вечным «Пушкин так не писал». На что я спрашиваю их: «А вы можете представить, как бы писал Пушкин в 1920 году? Признаюсь, я не могу. Зато прекрасно представляю себе, как вы, если бы жили во времена Пушкина, возмущались его стихами. Не меньше, чем «всякими Маяковскими» сейчас», и пояснял: «По-настоящему любят Пушкина только пушкинисты и поэты. Остальные притворяются»» (Одоевцева И. В. О любви к Пушкину // Русская мысль (Париж) 17 марта 1962); «Очень религиозный, он не пропускал ни одной церкви, чтобы не перекреститься, и считал, что подлинный поэт вообще не может быть

неверующим, допуская, впрочем, религию отрицательную: борьбу с Божеством; таковую он видел в произведениях Маяковского» (Лурье Вера. Маленькая столовая напротив кухни // Дни (Берлин). 17 июня 1923) (см.: ПРП 1990. С. 327).

Это признание Маяковского «подлинным поэтом», впрочем, не мешало Гумилеву истово «искоренять» в «Цехе поэтов» все «маяковское». Заслуживает доверия свидетельство Г. В. Адамовича, рассказывающего об истории «второго» «Цеха поэтов» (1916—1917 гг.): «Гумилев возмутился, когда узнал, что кто-то внес предложение о приглашении Маяковского» (Новый журнал. (Нью-Йорк) 1988. № 172—173. С. 569). С другой стороны, Маяковский высказывался о «буржуазной поэзии» также весьма определенно:

Это вам —
прикрывшиеся листиками мистики,
лбы морщинками изрыв -
футуристики,
имажинстики,
акмеистики,
запутавшиеся в паутинках рифм...
говорю вам —
пока вас прикладами не прогнали:
Бросьте!
(«Приказ № 2 по армии искусств»), —

и точно так же, как и «акмеистик»-Гумилев, сверх всех «идейных установок» не мог не признать величие своего противника: «В этот приезд в Москву (1-3 ноября 1920 г. — *Ред.*) Николай Степанович читал стихи во многих литературных организациях (Союз Писателей, Поэтов, литературные кафе и прочее). В большой аудитории Политехнического Музея по случаю холода он читал в дохе <...> Во время чтения «Трамвая» в верхней боковой двери показался Маяковский с дамой. Он прислушался, подался вперед и так замер до конца стихотворения» (воспоминания С.М. Богомазова — см.: Жизнь Николая Гумилева. С. 257). По другим свидетельствам, в артистической Политехнического Музея Маяковский подошел к Гумилеву. Тот сказал ему: «Я сегодня не в голосе и скверно читал свои стихи». Маяковский возразил: «Неправда! И стихи прекрасные, особенно о цыганах, и читали прекрасно» (см.: Вильмонт Н. О Борисе Пастернаке. М., 1989. С. 216). Стр. 10-11. — Гуро Елена Генриховна (1877-1913) — поэтесса и художница. Дочь секретаря штаба Петербургского военного округа, генерал-лейтенанта Г.С. Гуро, внучка педагога и литератора М.Б. Чистякова, ученица Л.С. Бакста и М.В. Добужинского. Е.Г. Гуро и ее муж, художник и музыкант М.В. Матюшин были одними из организаторов петербургского общества художников «Союз молодых», куда скоро были приглашены москвичи из группы «Гилея», в т.ч. В.В. Маяковский и А.В. Крученых. Однако, являясь одним из деятельных организаторов «кубофутуристической» группы, сама

Гуро — ни как живописец, ни как литератор — не разделяла радикализма их «авангардистских» установок, выступая скорее как «импрессионист». Скоропостижная смерть не дала в полной мере раскрыться (и определиться) ее таланту. Стр. 11-12 — О Б.К.Лившице см. № 30 наст. тома и комментарии к нему. Стр. 12-13. — О Велимире Хлебникове см. №№ 30, 63 наст. тома и комментарии к ним. Бурлюк Николай Давидович (1890—1920?) — поэт, прозаик. Брат скандально известного «вождя» кубофутуристов Д.Д.Бурлюка, радикализма которого, впрочем, не разделял. В 1909-1914 гг. учился «попеременно» то на историко-филологическом, то на физико-математическом факультетах Петербургского университета; тогда же познакомился с Гумилевым. «...Еще осенью 1909 г., <...> А. М. Ремизов писал Гумилеву: «Появился в Петербурге студент-первокурсник, брат тех Бурлюков, которые картины квадратиками пишут; я хотел бы его познакомить с Вами. Он пишет стихи и нуждается в руководителе. Назначьте день и час на той неделе у нас, я его извещу, и он явится. Он очень скромный, внимательный и будет послушен и будет примерным учеником» (РГАЛИ. Ф. 2567. Оп. 2. Ед. хр. 406. Л. 3). Гумилев склонен был выделять Н. Бурлюка из остальных кубофутуристов и привлекал его к Цеху поэтов (см.: Лившиц Б.К. Полутораглазый стрелец. Л., 1989. С. 365)» (см.: ПРП 1990. С. 327).

62. Северные записки. 1914. № 1.

СС IV -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Полушин.

Дат.: январь 1914 — по времени публикации.

Предисловие к гумилевскому переводу поэмы Франсиса Вьеле-Гриффена (у Гумилева — Вьеле-Гриффэн — Viélé-Griffin, 1864-1937) «Кавалькада Изольды» («La chevauchñe d'Yeldis») .Его переводили В.Я.Брюсов, М.А.Волошин и И.Ф. Анненский, назвавший Ф. Вьеле-Гриффена «самым утонченным из поэтов современности» (Гермес. 1908. № 7. С. 213).

Стр. 4-6. — В 1887—1912 гг. Ф. Вьеле-Гриффен издал книги стихов: «Апрельский сбор» («Cueilles d'Avril», 1887), «Сияние жизни» (La Clarté de la Vie», 1897), «Отправление» («La Partenza», 1906), «Дальше» («Plus loin», 1909) и поэмы «Кавалькада Изольды» («La chevauchée d'Yeldis», 1892, 2-ое изд. — 1893), «Крылатая легенда о кузнеце Виланде» («La légende aillée de Wieland le Forgeron», 1900), «Беллерофон» («Bellerophon», 1912). Стр. 14. — Танкред де Визан (Tancrède de Visan — псевдоним Винсента Пьери; 1878—1945) — член Савойской академии. Гумилев наносил ему визит в мае 1910 г. в Париже. Стр. 21-25. — Ср. «Новые поэты не парнасцы, потому что им недорога сама отвлеченная вечность. Они и не импрессионисты, потому что каждое рядовое мгновение не является для них художественной самоцелью. Они не символисты, потому что не ищут в каждом мгновении просвета в вечность. Они акмеисты, потому что берут в искусство те мгновения, которые могут быть вечными» (Городецкий. С. 96). Источником этого акмеистического положения является ницшевское учение о «вечном возвращении» — круго-

вороте жизни, который требует от художника необходимости наложения печати вечности на все моменты жизни, с тем чтобы сделать их достойными вечного повторения (см · Шварц М. Ницше и Шопенгауэр // Русская мысль. 1913. № 12.). Стр. 36-38, 57-58. — Гумилев цитирует «Книгу масок» Реми де Гурмона (Gourmont, 1858-1915).

63. Аполлон. 1914. № 1.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- ЗС -- Изб (Слов) -- ПРП 1990 -- ШЧ -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- ОС 1991 -- Изб (Вече); Хлебников В. Стихи. Поэмы. Ставрополь, 1991 -- Лекманов; Москва 1988

Дат.: январь 1914 — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

С апреля по сентябрь 1913 г. Гумилев находился в Абиссинии, в составе организованной им этнографической экспедиции Российской Академии наук (см. комментарии к № 12 (VI)). Очевидно, что данное «Письмо о русской поэзии» изначально мыслилось, как некий большой ретроспективный очерк «пропущенного» критиком «Аполлона» «литературного года» — по образцу двух «писем» 1911 г., последовавших за вторым абиссинским путешествием (см. №№ 30-31 наст. тома и комментарии к ним). Однако, в силу каких-то причин реализовать этот замысел до конца не удалось и в январском № «Аполлона» за 1914 г. появился некий «жанровый гибрид»: статья построенная по образцу предыдущих «писем», но лишенная традиционного для них заголовка-«шапки», резко превосходящая их по общему объему и содержащая, помимо собственно рецензий на книги Брюсова, Мандельштама, Комаровского, Анненского, Сологуба, — очерк творчества Игоря-Северянина, оформленный как рецензия на «Громокипящий кубок», и очерк творчества Хлебникова, не связанный с каким-либо отдельным изданием (таковых у него на тот момент не было). О причинах этой эклектики мы можем только гадать: возможно, на это повлияла «злейшая аграфия», владевшая поэтом в этот период жизни (см. вступительную статью к комментариям т. III (С. 279)). Не исключено, что в состав этого «Письма о русской поэзии» Гумилев включил материалы так и не написанной им статьи о футуристах (см. № 56 наст. тома и комментарии к нему).

Стр. 1-2. — Имеется в виду книга: Стихи Нелли. С посвящением Валерия Брюсова. М.: Скорпион, 1913. Эта книга «мистификация Брюсова, иронически стилизованные стихотворения написаны от лица вымышленной поэтессы; в подтексте книги — роман Брюсова с Еленой Александовной Сырейщиковой, а также взаимоотношения с поэтессой Н.Г. Львовой, закончившиеся для ее трагически и вызвавшиеся глубокую личную драму Брюсова» (РП I. С. 336). Подробно о «стихах Нелли» см.: Лавров А.В. «Новые стихи Нелли» — литературная мистификация В.Я.Брюсова // Памятники культуры 1985. М., 1987. Рецензия Гумилева создавалась в очень сложных «этических» условиях: вскоре после выхода «Стихов Нелли», 24 ноября

1913 г. Н.Г. Львова, не выдержав затеянной Брюсовым «игры» — литературной и «жизненной», — покончила с собой. Это вызвало волну сплетен и толков вокруг имени Брюсова. С другой стороны, «анонимность» «Стихов Нелли» оказалась для Гумилева удобным условием для того, чтобы высказать свое мнение о роли «учителя» в истории с созданием акмеизма, не называя, в то же время, брюсовского имени (см. стр. 48-51). Стр. 4-5. — Имеется в виду статья С. М. Городецкого «Два стана» (Речь. 25 ноября 1913; см. об этой статье также в комментарии к стр. 54-55). Опровержение Брюсова появилось в «Речи» 28 ноября 1913. Ср. даты этих публикаций с датой самоубийства главного прототипа «Нелли». Стр. 11-12. — См. комментарий к стр. 21-25 № 62 наст. тома. Стр. 12-13. — Имеется в виду ст-ние «В лесу» («Ковер персидский — круг поляны; / Весенний лес — цветущий сад; / Как маленькие монопланы, / Стрекозы синие трещат»). Стр. 28. — Имеются в виду ст-ния «Катанье с подругой» («Кучер остановит ход у «Эльдорадо», / Прошуршит по залам шелк, мелькнет перо. / «Нелли! что за встреча!» — «Граф, я очень рада...» / Шоколад и рюмка трипль-сек куантро») и «На скетинге» («Я в бокале ирруа / Вижу перлы, вижу яхонты»). Стр. 30. — Маг-демиург Просперо — персонаж «Бури» В.Шекспира. Стр. 31-42. — Цитируется ст-ние «В раю».

Стр. 52. — имеется в виду книга: Игорь-Северянин. Громокипящий кубок. М.: Гриф, 1913. Об Игоре Северянине см. №№ 30, 55 наст. тома и комментарии к ним. Нужно учитывать, что этот отзыв был написан уже после того, как стало ясно, что альянс Северянина с «Цехом поэтов» не состоится. Оригинальную трактовку взгяда Гумилева на Северянина см.: Кошелев В.А. Гумилев и «северянинщина». Две маски // Русская литература. 1993. № 1. С. 165-170. Стр. 54-55. — Имеется в виду положительная рецензия Брюсова на «Громокипящий кубок» в которой Северянин назван поэтом «с дарованием, бесспорно выдающимся» (Русская мысль. 1913. № 3. С. 126). В упомянутой выше рецензии на «Стихи Нелли» С.М.Городецкий упрекнул Брюсова в том, что он «приветствует мещанскую поэзию как поэзию будущего» и, «искренне похвалив Игоря Северянина, вполне последовательно сам начинает писать стихи, как Игорь Северянин». Стр. 65. — Бриллиантин — масло, придающее блеск волосам. Стр. 75. — Волапюк —искусственный «всемирный язык», изобретенный немецким пастором И.М. Шлейером в 1879 г.; здесь употребляется в нарицательном смысле как обозначение «вульгарного наречия». Стр. 82-83. — Цитируется ст-ние «Шампанский полонез». В последующих («военных») изданиях Северянин заменил «рейхстаг» (германский парламент) на «ригсдаг» — парламент датский. Стр. 86-88. — Имеется в виду ст-ние «На смерть Массна». Тома Амбруаз (Thomas, 1811 —1896) — французский композитор, автор оперы «Миньон» по мотивам романа Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера». Стр. 88-89. — Цитируется ст-ния «Пролог» («Увы! пустынно на опушке / Олимпа грезовых лесов... / Для нас Державиных стал Пушкин, — / Не надо новых голосов») и «Эпилог» («Я, гений Игорь-Северянин, / Своей победой упоен: / Я повсеградно оэкранен / И повсесердно утвержден») из цикла «Эгофутуризм». Стр. 92-93. — Козьма Прут-

ков — литературный образ поэта и «директора Пробирной палатки», созданный братьями Жемчужниковыми (Алексеем, Александром, Владимиром) и А.К.Толстым; имеется в виду его ст-ние «Честолюбие»:

Дайте череп мне Сенеки;
Дайте мне Вергильев стих —
Затряслись бы человеки
От глаголов уст моих!
Я бы с мужеством Ликурга,
Озираяся кругом,
Стогны все Санктпетербурга
Потрясал своим стихом.

Для значения инова
Я исхитил бы из тьмы
Имя славное Пруткова,
Имя громкое Козьмы!

Стр. 94. — «Вампука» — пародия на оперные штампы, входившая в репертуар театра «Кривое зеркало». Стр. 96. — Имеются в виду ст-ния А. Н. Апухтина «Письмо» (1882) и «Ответ на письмо» (1885); творчество Апухтина в глазах Гумилева было символом русского «поэтического безвременья» (см. № 23 наст. тома и комментарии к нему). Стр. 98-101.— Цитируется ст-ние «Ее монолог». Стр. 103-106. — Цитируется ст-ние «Намеки жизни». Стр. 113-114. — Германские племена и гунны играли важнейшую роль в жизни Европы эпохи «великого переселения народов» — краха Западной римской империи и возникновения современных европейских этносов; первые стали прародителями многих из них, вторые, создав великое государство Атиллы, канули в историческое культурное и «этническое» небытие.

Велимир Хлебников (Хлебников Виктор Владимирович, 1885—1922) был, наряду с Игорем Северяниным, «несостоявшимся кандидатом» от футуризма в «Цех поэтов». Гумилев познакомился с Хлебниковым в конце 1908 г. (оба поэта были постоянными посетителями «башни» Вяч.И.Иванова) и весьма ценил его оригинальный талант — см. №№ 30, 61 наст. тома и комментарии к ним. В период написания этого «письма» предполагалось участие Хлебникова в журнале «Гиперборей». Тогда же Хлебников навещал Гумилева и Ахматову в Царском Селе и затем участвовал в одном из заседаний «Цеха поэтов» — 10 января 1914 г. Сближение Гумилева с Хлебниковым прервалось после выхода в том же январе 1914 г. футуристического альманаха «Рыкающий Парнас», в котором был помещен коллективный манифест (подписанный и Хлебниковым) «Идите к черту!». В манифесте, в частности, говорилось: «...свора адамов с пробором — Гумилев, С. Маковс-

кий, С Городецкий, Пяст <...> начала кружиться пестрым хороводом вокруг утвердившихся футуристов...». См. о творческих и личных отношениях Хлебникова и Гумилева: Тименчик Р.Д. Заметки об акмеизме (II) // Russian Literature. Vol. V. No. 3. 1977. Pp. 281-300.

Стр. 116-117. — В статье упоминаются произведения Хлебникова, напечатанные в альманахах «Студия импрессионистов» (СПб., 1910), «Союз молодежи» (1913. № 2). «Дохлая луна» (М., 1913), «Пощечина общественному вкусу» (М., 1913), «Садок судей», II (СПб., 1913). «Гилея» — первая русская кубофутуристическая группа, получившая свое название в честь крымской местности, где находился дом Бурлюков. Стр. 124-129. — Излагается статья Хлебникова «Учитель и ученик. О словах, городах и народах». Стр. 130-132. — Имеется в виду ст-ние «Заклятье смехом». Стр. 137 — 139. — Имеются в виду ст-ние «Трущобы». Стр.139-141. — Имеется в виду пьеса «Маркиза Дэзес». Стр. 144-157. — Цитируется поэма «И и Э. Повесть каменного века». Стр. 165 —168. — Цитируется поэма «Внучка Малуши». Стр. 170-172. — Имеется в виду ст-ние «Любовник Юноны». Стр. 173-176. — 3 ноября 1913 года Д.Д.Бурлюк прочитал в зале Тенишевского училища лекцию «Пушкин и Хлебников», которая вызвала многочисленные протесты в прессе (и была, конечно, рассчитана на подобный скандальный эффект). См. об этом: Лившиц Б.К. Полутораглазый стрелец. М., 1989. С. 441-442, 662.

Творчество Осипа Эмильевича Мандельштама (1891—1938) является одним из самых ярких «открытий» Гумилева-критика. Мнение современников о ранних опытах юного поэта до выхода двух гумилевский рецензий на две редакции «Камня» (см. № 68 наст. изд. и комментарии к нему) недвусмысленно выразил Блок, считавший Мандельштама «Рубановичем лучшего сорта», т.е. запоздавшим (хотя и способным) «эпигоном эпигонов» символистов (см. письмо Блока к Андрею Белому от 6 июня 1911 г. ; о С.А.Рубановиче № 33 наст. тома и комментарии к нему). Брюсов не видел в поэзии Мандельштама оригинальной значимости и не стал публиковать его стихи в «Русской мысли» (о чем его просила З.Н. Гиппиус — см.: Мандельштам О.Э. Камень. Л., 1990. С. 359 (Лит. памятники)). Характерно свидетельство Г. В. Адамовича о заседании «Общества ревнителей художественного слова» 12 декабря 1915 г.: «...Вяч. Иванов, публично восхитившись бледными виршами Пяста, снисходительно поморщившись, разобрал затем как «довольно любопытный опыт», великолепнейшее стихотворение Осипа Мандельштама о Расине: на Гумилеве лица не было!» (Последние новости (Париж). 13 января 1938; см.: ПРП 1990. С. 329).

«Гумилев рано и хорошо оценил Мандельштама, — вспоминала Ахматова. — они познакомились в Париже (см. конец стихотворения Осипа о Гумилеве. Там говорилось, что Николай Степанович был напудрен и в цилиндре —

Но в Петербурге акмеист мне ближе,
Чем романтический Пьеро в Париже»

(см.: Мандельштам О.Э. Полное собрание стихотворений. СПб., 1995. С. 367, 660). Высокая оценка критика «Аполлона», безусловно, заставила многих ценителей поэзии пересмотреть свой взгляд на автора «Камня», и мы можем без преувеличения считать Гумилева «основоположником» мандельштамоведения, столь развитого в современном — русской и зарубежном — литературоведении «серебряного века». Однако, бесчисленные упоминания о гумилевских рецензиях в самых разнообразных работах о Мандельштаме не должны затемнять смысл обоих статей: высоко оценивая потенциальные возможности младшего поэта Гумилев все-таки почти исключительно сосредоточивается (особенно в первой рецензии) на «акмеистической» специфике поэтики разбираемых текстов. Для Гумилева юный Мандельштам — яркий пример талантливого дебютанта, не нашедшего себя в символизме, «закончившем круг своего развития», и в полной мере реализовавшего свои способности в акмеизме. На выбор заглавия, построение и даже отдельные строки «Камня» Гумилев оказал самое непосредственное влияние. «Камень» в некотором (ограниченном) смысле является поэтому продуктом акмеистического «коллективного творчества». Но несмотря на «старшинство» Гумилева, он, по-видимому, особенно близко сходился с Мандельштамом именно в «акмеистические месяцы» конца 1912 — начала 1913 гг. Гумилев нашел в нем своего наиболее чуткого и последовательного сторонника и — безо всякого сомнения глубокого продолжателя. О творческих и личных отношениях двух поэтов в это время, с указанием на основную литературу по вопросу, см.: Винокурова И. Гумилев и Мандельштам (комментарии к диалогу) // Вопросы литератры. 1994. № 5. С. 293-302; Basker M. The Title-Page Conundrums of Osip Mandel'stam's First Kamen': Baron A.A. Del'vig and the Gumilevs // Slavonic and East European Review. 2005. Vol. 83. № 3. Pp. 440-469.

Стр. 179. — Имеется в виду книга: Мандельштам О.Э. Камень. СПб., 1913. Стр. 193-194. — Цитируется ст-ние «Silentium». Стр. 196-199. — Цитируется ст-ние «Смутно-дышащими листьями...». Стр. 201-204. — Цитируется ст-ние «Отчего душа так певуча...». Стр. 211-212. — Имеются в виду ст-ния «Казино», «Царское Село», «Золотой», «Лютеранин». Стр. 214-216. — Цитируется ст-ние «Царское Село». Стр. 216-218. — Цитируется ст-ние «Петербургские строфы» (посвященное Гумилеву). Стр. 219-220. — Цитируется ст-ние «Лютеранин». Стр. 224-228. — В «Камень» вошли ст-ния «Айя-София», «Notre Dame», «Адмиралтейство». Стр. 231-234. — Цитируется ст-ние «Дев полуночных отвага...».

Комаровский Василий Алексеевич, граф (1881—1914) — поэт. Отпрыск старинного дворянского рода, состоящего в родстве с Веневитиновыми, Виельгорскими, Соллогубами, правнук переводчика и мемуариста Е.Ф.Комаровского, В.А. Комаровский страдал тяжелым наследственным психическим заболеванием, которое помешало ему окончить университетский курс и обрекло на «царскосельское затворничество» (главной, так и не осуществленной его мечтой была поездка в Италию). Автор единственной книги стихов, В.А. Комаровский был популярен и чтим среди узкого

круга литераторов-царскоселов «серебряного века», являясь в их позднейших воспоминаниях «своего рода Genius loci Царскосельского парка» (РП III. С. 44).

По воспоминаниям художницы О.Л.Делла-Вос-Кардовской, знакомство Гумилева с Комаровским произошло у нее в мастерской, осенью 1908 г. «Комаровский <...> мечтал познакомиться с Гумилевым. Я пригласила их обоих к нам. За чаем между ними возник спор о поэзии. Василий Алексеевич отстаивал необходимость полного соответствия между формой и содержанием стиха. Н.С. <...> защищал преимущественное значение формы. Во время спора Комаровский сильно волновался, говорил быстро и несвязно. Гумилев был как всегда спокоен и сдержан, говорил медленно и отчетливо. Чувствовалось, что на Комаровского он смотрит как на дилетанта. Того это, конечно, особенно задевало. Простились они холодно и, казалось, разошлись врагами. Мне при уходе Н.С. тогда же сказал, что Комаровский большой чудак и что с ним невозможно разговаривать.

Каково же было мое удивление, когда на другой день <...> Н.С. пришел вместе с Комаровским. Оказалось, что последний был у него с утра и между ними произошло полное примирение. Впоследствии они неоднократно бывали друг у друга, и их отношения окончательно наладились. Тем не менее Комаровский всегда старался как-нибудь поддеть Гумилева и иронизировал над его менторским тоном» (Жизнь Николая Гумилева. С. 32-33). По словам Ахматовой, Гумилев видел в литературных успехах Комаровского свое влияние: «Коля говорил: «Это я научил Васю писать, стихи его сперва были такие четвероногие»» (Подъем. 1988. № 10. С. 107). Гумилев приглашал Комаровского на заседания «Цеха поэтов», однако (справедливо) считал его не связанным с каким-либо литературным «направлением» (Д.П.Святополк-Мирский в статье «Памяти гр. В.А.Комаровского», вспоминал, что Гумилев спрашивал автора «Первой пристани»: «Да к чьей же школе, наконец, вы принадлежите, к моей или Бунина?» (Звено (Париж). 22 сентября 1924; см.: ПРП 1990. С. 330).

Конец Комаровского трагичен: потрясенный известием о начале Мировой войны он умер в припадке буйного помешательства.

Стр. 235. — Имеется в виду книга: Комаровский В.А. Первая пристань. Стихи. СПб., 1913. Стр. 235-237. — Имеется в виду рецензия в газете «День» (8 октября 1913 г., подп. Н.А.), в которой говорилось: «Может быть, стихи и хороши; есть, несомненно, красивые и звучные строфы, но нет живого огня, стихи скользят по поверхности души, не затрагивая глубины ее». Стр. 257-264. — Цитируется ст-ние «Где лики медные Тиверия и Суллы...». Стр. 273-276. — Цитируется ст-ние «Над городом гранитным и старинным...». Стр. 281. — Имеются в виду ст-ния «Вечер», «Август», «Изгнанники, из тьмы пещер...», «Возрождение». Стр. 282-283:

Песнь служанки

Пускай почтарь трубит с высоких козел,
Летит письмо в высокое окно,
Но Фихте Вам всю душу заморозил
И Вам весна и осень — все равно?

Звучат ручьи — бессонны, неустанны,
Зеленым светом тлеют светляки.
Взойдет луна. Кругом цветут каштаны
И девушки — мы собрались в кружки.

Всем христианам новое стремленье
От глубины души дает весна.
В такое дни Ваш холод — преступленье...
Но, господин барон, как сатана?

Стр. 291-292. — Имеется в виду книга: Анненский И.Ф. Фамира-кифарэд. Вакхическая драма. Издание посмертное. М., 1913. Об И.Ф.Анненском см. №№ 15, 21, 24, 26, 28 наст. тома и комментарии к нему. О влиянии «вакхической драмы» Анненского на творчество Гумилева см. комментарии к № 6 (V). Стр. 295-297. — Имеются в виду драматические произведения И.Ф.Анненского: трагедия «Меланиппа-философ» (СПб., 1901), «трагедия в пяти актах с музыкальными антрактами» «Царь Иксион» (СПб., 1902), «лирическая трагедия в 4-х действиях с музыкальными антрактами» «Лаодамия» (сб. «Северная речь» (СПб., 1906), и его статья «Античный миф в современной французской поэзии» (Гермес. 1908 № 7-10). О влиянии этой статьи на Гумилева см. комментарии к № 8 (VI). Стр. 305-306 — «...Мифы, рано определившие обе античных культуры, и особенно эллинскую, создали вокруг себя еще в древности не одно искусство, но и обширную эрудицию. И если эта эрудиция отпугивает иногда от занятия античностью слабых, то от нее лишь выигрывает мечта сильных поэтов, волнуя и заполняя их сознание глубже и создавая более трудную и высокую цель для их самолюбия и благородной энергии» (Гермес. 1908. № 7. С. 178). Ср. тезис Гумилева о необходимости для акмеистов «всегда идти по линии наибольшего сопротивления» (стр. 49-50 № 56 наст. тома). Ср. также «прекрасную трудность» с понятием «прекрасной ясности» М.А. Кузмина (о его статье «О прекрасной ясности» см. комментарии к № 24 наст. тома). Стр. 318—319. — «Но до струн, кифарэд, / Лишь смычком прикоснись...» (сцена десятая). Кифара (как и лира) в Древней Греции — достаточно примитивные щипковые инструменты; смычковые инструменты были изобретены позднее. Стр. 322-326. — Цитируется вступление Анненского к драме. Стр. 331-336. — Цитируются слова Силена (сцена восьмая); Евтерпа — муза лирической поэзии и музыки, которую герой Анненского вызвал на состязание. Стр. 342-346. — Неточно цитируется песня мэнад из сцены третьей («Эвий, о бог, разними наш круг, / О, Дионис! Не для тебя ли, сомлев, повис / Обруч из жарких, из белых рук? / Эвий, явись...»). Финал пьесы совершенно иной — монолог торжествующего Гермеса («...Я на груди / Твоей, слепец, велю повесить доску / С тремя словами: «Вот соперник муз». <...> Смой кровь с его лица... Он жалок, Нимфа...») и заключительные слова Фамиры: «Благословенны боги, что хранят / Сознанье нам и в муках. Но паук / Забвения на прошлом... он добрее». Вымышленная Гумилевым картина

финала пьесы — любопытный психологический «штрих», дополняющий традиционное представление о безусловном принятии «учеником» наследия «учителя» (см. комментарии к № 26 наст. тому).

Стр. 347-348 — имеется в виду книга: Федор Сологуб. Полное собрание сочинение: В 20 томах. Том 13. Жемчужные светила. СПб: Сирин, 1913. О Федоре Сологубе см. №№ 9, 27, 28, 55, 72 наст. тома и комментарии к ним. Стр. 358-359 —

Смешон, участия кто требует у света!
Холодная толпа взирает на поэта,
Как на заезжего фигляра: если он
Глубоко выразит сердечный, тяжкий стон,
И выстраданный стих, пронзительно-унылый,
Ударит по сердцам с неведомою силой, -
Она в ладони бьет и хвалит, иль порой
Неблагосклонною кивает головой.
(А.С.Пушкин. «Ответ анониму»).

64. При жизни не публиковалось. Печ. по автографу.

Неизд 1986 (публикация М.Баскера и Ш.Грееем) -- ПРП 1990 -- Соч III -- Полушин.

Автограф — РГАЛИ. Ф. 147. Оп. 1. Ед.хр. 14. Л. 11-12.

Дат.: апрель 1914 — по датировке Р.Д.Тименчика (ПРП 1990. С. 354).

«В 1914 г. Гумилев несколько раз выступал публично на тему об акмеизме и символизме, в частности в прениях по лекции Г. И. Чулкова «Пробуждаемся мы или нет?» — ср. газетные отчеты: «...ломали копья в защиту акмеизма гг. С. М. Городецкий, Н. С. Гумилев и О. Э. Мандельштам; они отмежевывались, как говорится, от символизма и футуризма, но границы самого акмеизма в их речах казались символическими» (День. 17 января 1914); «Наиболее интересные выступления были от лица акмеистов: Сергей Городецкий и Н. Гумилев. Первый очень остроумно, а второй очень убежденно защищавшие свою школу» (Россия. 8 февраля 1914). 8 февраля 1914 г. Гумилев выступал на диспуте в Психоневрологическом институте: «Н.Гумилев находит, что символизм есть в сущности боваризм, стремление к недоступному. Символизм бежит от жизни и действия, в то время как мы все стремимся к действию» (Болтянский Г. Литературный диспут // Жизнь студентов-психоневрологов. Газетка студентов и слушательниц Психоневрологического института. 1914. 12 февраля; термин «боваризм», по-видимому, произведен от имени героини романа Г. Флобера «Госпожа Бовари» и имеет в виду свойственную ей вялую и безответственную мечтательность). 13 апреля 1914 г. он выступил в кабаре «Бродячая собака» в прениях по докладу М. А. Кузмина о современной русской прозе: «Н. Гумилев констатировал разрозненность публики и писателей, находил школы необ-

ходимыми, как ярлыки и паспорта, без которого, по уверению оппонента, человек только наполовину человек и нисколько не гражданин» (Кузмин М.А. Как я читал доклад в «Бродячей Собаке» // Синий журнал. 1914. № 18. С. 6). 25 апреля 1914 г. на заседании Всероссийского литературного общества он сделал теоретический доклад «Об аналитическом и синтетическом искусстве». Судя по газетному отчету, доклад содержал следующие тезисы: «Футуризм есть прямое развитие символизма, вследствие единства их аналитического метода; метод акмеизма синтетичен, и, наконец, как общественное явление акмеизм выступил на смену боваризму XIX века (мечта о преображенной жизни). При этом символисты не обладают способностью «действовать» на нас и без особого напряжения воли поняты быть не могут — что, естественно, нервирует читателя, восстанавливает его против поэта. Что же касается футуризма, то он представляет очень благодарный материал с точки зрения экспериментальной психологии, но, разумеется, к поэзии, к действенным отношениям между людьми, никак не относится» (День. 27 апреля 1914). Ср. в отчете Агасфера [И. Я. Воронко]: «Н. Гумилев десятиэтажным штилем начал давить реализм, издеваться над символизмом и превозносить, как манну небесную, акмеизм» (Воскресная вечерняя газета. 27 апреля 1914). С положениями этого выступления, очевидно, перекликается начало доклада, сохранившееся в бумагах Гумилева» (ПРП 1990. С. 354).

Стр. 2. — «Te Deum...» начало католического гимна («Тебя, Господи, славим...»). Стр. 3-6. — Гумилев говорит о «неоромантическом» характере современного ему символизма, упоминая ярких представителей европейского и русского романтизма начала XIX века: французского поэта Альфонса Мари Луи де Ламартина (Lamartine, 1790—1869), русского поэта и прозаика А. Марлинского (Бестужев Александр Александрович, 1797—1837) и (не называя их по имени) — английских поэтов-«лейкистов» (Кольриджа, Саути, Водсворда). Стр. 8-9. — Цитируется (неточно) ст-ние А.А . Блока «В кабаках, в переулках, в извивах...» («А они проходили все мимо, / Смутно каждая в сердце тая, / Чтоб навеки, ни с кем не сравнимой, / Отлететь в голубые края»). Стр. 9. — Имеется в виду ст-ние А.А.Блока «Незнакомка».

65. Аполлон. 1914. № 5.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- ОС 1991 -- Изб (Вече); Ахматова А.А. Узнают голос мой... М., 1989 (отрывок — рецензия на «Четки») -- Найман А.Г. Рассказы об Анне Ахматовой. М., 1989 (отрывок — рецензия на «Четки») -- Лекманов; Москва 1988

Дат.: май 1914 — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza; Russian Literature Triguarterly. 1971. № 1.

О С.М. Городецком см. №№ 19, 33, 45, 51 наст. тома и комментарии к ним.

Стр. 20. — О Ж. Мореасе см. комментарии к №№ 17, 59 наст. тома. Стр. 33-34. — Цитируется ст-ние «Господи, сколько прекрасного...». Стр. 43-50. — Приводится ст-ние «Как жизнь любимая проклята...». Стр. 57-58. — Имеется в

виду ст-ние И.Ф.Анненского «œ» («Но где светил погасших лик / Остановил для нас теченье, / Там Бесконечность — только миг, / Дробимый молнией мученья»). Стр. 63-66. — Цитируется ст-ние «Как воду чистую ключа кипучего . ». Стр. 73-75. — В конспектах лекций по теории поэзии (см. т. X наст. изд.) Гумилев дает следующее определение: «Эйдолология — есть наука об образах», а С.М.Городецкий тот же термин, принятый в Цехе поэтов (от греческого «эйдолон» — образ) объяснял как «систему образов, присущую каждой выразившейся поэтической индивидуальности» (Речь. 5 ноября 1912). Этот греческий неологизм был предметом особых нападок гумилевских оппонентов, видевших в «синдике» Цеха поэтов нового Сальери, задавшегося целью «поверить алгеброй гармонию». «Это жутко, — писал Блок, — До сих пор мы думали совершенно иначе: что в поэте непременно должно быть что-то праздничное; что для поэта потребно вдохновение <...> Н.Гумилев и некоторые другие «акмеисты», несомненно даровитые, топят самих себя в холодном болоте бездушных теорий и всяческого формализма <...> во всяком случае, говорить с каждым и о каждом из них серьезно можно будет лишь тогда , когда они оставят свою «цехи», отрекутся от формализма, проклянут все «эйдолологии» и станут самими собой» (Русский путь. С. 476-477).

Несмотря на то, что Гумилев был первым публикатором Анны Андреевны Ахматовой (настоящая фамилия — Гумилева, урожденная Горенко, 1889-1966), история появления ст-ния «На руке его много блестящих колец...» в № 2 журнала «Сириус» свидетельствует о том, что собственно поэтическое дарование своей будущей жены он угадал далеко не сразу. «Я не пришел в восторг от этого стихотворения, — рассказывал Гумилев И.В. Одоевцевой, — а конец: «Мне сковал его месяца луч золотой...» я советовал вовсе отбросить. Но я все же напечатал его и даже с последней строфой. Я ведь был катастрофически влюблен и на все готов, чтобы угодить Ахматовой. Впрочем, тогда она была еще Анна Горенко. <...> Мне тогда и в голову не приходило, что она талантлива. Ведь все барышни играют на рояле и пишут стихи» (Одоевцева I. С. 383). Впрочем, сама Ахматова вспоминала, что ее ранние стихи «были настолько плачевными, что даже влюбленный в меня без памяти Гумилев не был в силах их хвалить», и считала, что собственно «поэтом» сделало ее лишь чтение корректуры «Кипарисового ларца» И.Ф.Анненского, которую ей подарил Гумилев весной 1910 г. «А в сентябре [1910 года] он уехал в Африку и пробыл там несколько месяцев. За это время я много писала и пережила свою первую славу: все хвалили кругом — и Кузмин, и Сологуб, и у Вячеслава (у Вячеслава Колю не любили, и старались оторвать меня от него; говорили — «вот, вот, он не понимает ваших стихов»). Он вернулся. Я ему ничего не говорю. Потом он спрашивает: «Писала стихи?» — «Писала». И прочла ему. Это были стихи из книги «Вечер». Он охнул. С тех пор он мои стихи всегда очень любил». По свидетельству И.В. Одоевцевой, Гумилев рассказывал, что первую книгу стихов Ахматовой «Вечер» они составляли вместе: «Тогда я уже понял, что она настоящий поэт. Я понял свою ошибку и горько раскаивался» (Одоевцева I. С. 384). Тем не менее, рецензию на

«Вечер» в «Аполлоне» написал не Гумилев, а В.А.Чудовский (Аполлон. 1912. № 5), а гумилевский отзыв (единственный) о стихах жены появился на страницах журнала лишь двумя годами позже, после выхода «Четок», ставших сенсацией «довоенного» литературного сезона 1914 г., и был — при всей доброжелательности рецензента — сдержанно-полемичен. «По-видимому, в рецензии на «Четки» самой Ахматовой явственней всего были упреки, и эту рецензию она подразумевает в письме к Гумилеву от 17 июля 1914 г.: «С недобрым чувством жду июльскую «Русскую мысль». Вероятнее всего, там совершит надо мною страшную казнь Valere (Брюсов). Но думаю о горчайшем уже перенесенном и смиряюсь»» (ПРП 1990. С. 331).

Понять специфику гумилевской трактовки «Четок» (и всей ранней поэзии Ахматовой) помогает любопытное свидетельство, сохранившееся в архиве П.Н.Лукницкого: «Н.А. Шишкина мне сообщила, что Николай Степанович, рассказывая ей об А. А., сказал следующую фразу: «Ведь это я ее сделал. Я просматривал ее стихи, говорил, что они безвкусны, заставляя ее переделывать их... она самоуверенно спорила» (Жизнь поэта. С. 134). Это почти дословно повторяет рассказ Гумилева, приводимый Одоевцевой: «Я старался убедить ее, что таких выдумок нельзя печатать, что это неприлично — дурной вкус и дурной тон. И не следует писать все время о своих вымышленных любовных похождениях и бессердечных любовниках. Ведь читатели все принимают за правду и создают биографию поэта по его стихам. Верят стихам, а не фактам. И верят ей, когда она сознается, что

Боль я знаю нестерпимую —
Стыд обратного пути.
Страшно, страшно к нелюбимому,
Страшно к тихому войти...

то есть ко мне, к мужу, нелюбимому, тихому, хлещущему ее узорчатым ремнем. Но я ничего не мог поделать с ее украинским упрямством. Я только старался не заводить споров с ней при свидетелях. А она, напротив, жаловалась на меня многим, что я почему-то придираюсь к ее стихам» (Одоевцева I. С. 389-390).

Если отбросить элемент анекдотичности, присутствующий в повествовании Одоевцевой, то очевидно, что Гумилев видел в поэзии ранней Ахматовой импонирующее читательской «массе» «мелодраматическое» начало, которое он решительно не принимал — при том, что исключительное поэтическое мастерство автора «Четок» признавалось им безусловно. В рецензии подобная двойственность оценки полностью сохраняется: при всех комплиментах «стилистике» Ахматовой, ее книга, по мнению Гумилева, «окажется волнующей и дорогой» для читателей инфантильных или ностальгизирующих по юной поре жизни: «В ней обретает голос ряд немых до сих пор существований, — женщины влюбленные, лукавые, мечтающие и восторженные говорят, наконец, своим подлинным и в то же время художественно-убедительным языком» (см. стр. 98-103; ср. с гумилевским определением творчества Игоря Северянина: «И вдруг <...> люди книги услышали юношески-звонкий и могучий голос

настоящего поэта, на волапюке людей газеты говорящего доселе неведомые «основы» их странного бытия» — стр. 73-76 № 63 наст. тома). Такая оценка творчества Ахматовой оставалась у него неизменной до конца жизни: в лекциях Гумилева 1920-1921 гг. Ахматова «пишет от имени всех покинутых женщин» (Семевская Н.Н. О Н.С. Гумилеве // Жизнь Николая Гумилева. С. 190).

Стр. 77. — Цитируется ст-ние И. Ф. Анненского «Человек» («И был бы, верно, я поэт, / Когда бы выдумал себя». Стр. 95. — В данном контексте упоминание «нечаянной радости» (один из видов (чинов) православной иконы Богородицы) — реминисцентная отсылка к одноименной книге стихов А.А.Блока, некоторые из ст-ний которой содержат мотив «принятия мира» (см. подобное упоминание в аналогичном контексте в стр. 6-7 № 43 наст. тома). Стр. 96-97. — Имеется в виду сказка «Гадкий утенок» Г-Х. Андерсена; ср. у Ахматовой: «Только ставши лебедем надменным / Изменился серый лебеденок...» («В ремешках пенал и книги были...»). Стр. 100-103. — Дж. Дохерти отмечает непосредственную связь этого «несколько неожиданного» метафорического применения «голоса» к какой-нибудь внутренней или внешней действительности с утверждением, в следующем абзаце, значения зрительного акта. По его мнению, акмеизм стремился к «равновесию» «голоса» и «зрения», отклоняясь от простого фиксирования восприятий действительности, и в этом смысле является анти-реалистичным и субъективным (см.: Doherty. Pp. 149). Стр. 107-118. — Цитируется ст-ние «Плотно сомкнуты губы сухие...». Стр. 128-129. — Цитируется ст-ние «Протертый коврик под иконой...». Стр. 131-132. — Цитируется ст-ние «Я пришла к поэту в гости...». Стр. 135-136. — Цитируется ст-ние «Гость». Стр. 138-139. — Цитируется ст-ние «Знаю, знаю — снова лыжи...». Стр. 141. — Цитируется ст-ние «Меня покинул в новолунье...». Стр. 147-148. — Имеются в виду ст-ния «Протертый коврик под иконой...», «Ты письмо мое, милый, не комкай...» («В этом сером будничном платье, / На стоптанных каблуках...»), «Вижу выцветший флаг над таможней...». Стр. 150. — Пэон — сверхдлинная (четырехсложная) стопа, получаемая сочетанием пиррихия с ямбической или хореической стопами в разных комбинациях; под «паузой» здесь имеется в виду пропуск (стяжение) безударного слога в стопах, порождающий эффект дольника (см. комментарий к стр. 17-110 № 56 наст. тома). Стр. 155-162. — «У Гумилева по отношению к лирическим стихам была особая количественная теория строфики. Каждая количественная комбинация (в пределах «малого» стихотворения) обладала, по его убеждению, своей инерцией в развертывании лирического сюжета» (Гинсбург Л.Я. Гумилев / / Жизнь Николая Гумилева. С. 175). В конспектах лекций по теории поэзии (см. т. X наст. изд.) он пояснял: «Два четверостишия, связанные одной мыслью, но отдельно развитые называются восьмистишием. В нем обыкновенно в первой строфе дается образ, во второй строфе чувство, но возможна и обратная композиция (пример Ахматова). Восьмистишие <...> это прекрасная сжатая форма стихотворения. [Но далеко не всегда содержание может быть вложено в восемь строк]. В трех строфах стихотворение развивается свободнее, в третьей строфе [дается] заключение или синтез; это дает возможность расширить тему, но все же стихотворение остается кратким и

требует четкой сжатости. <...> В четырехстрофном трудно найти связывающую строфу. Четвертая строфа всегда стремиться быть выходом во вне стихотворения. Поэтому удобнее писать пятистрофные стихи, давая в последней строфе синтез всего пред'идущего». Стр. 170-171. — О «разорванности впечатлений» в ст-ниях «Вечера» писал в «аполлоновской» рецензии В. А. Чудовский (Аполлон. 1912. № 5. С. 46).

О П.А. Радимове см. № 41 наст. тома и комментарии к нему.

Стр. 182-187. — Имеется в виду, прежде всего, ст-ние «Ночь» (последняя строфа которого цитируется в рецензии):

Душой раскрытой принимаю
Скрижалей древних письмена
И взором радостным читаю
Миров златые имена.

Стр. 193-195. — Имеются в виду ст-ния, собранные в разделе «Путешествие в Башкирию» —

<...>
У саклей медные кунганы
Льют влагу ледяным дождем,
Уж круторогие бараны
Съютились в стаю за бугром.

И в белых шляпках башкирята
И среброногие ягнята
Ушли под темь лесных пещер

И муэдзин, раб Магомета,
Поет на вышке минарета
Святую песнь: «Аллах акбер!» —
(«Башкирское утро»)

и ст-ния, собранные в разделе «Токаревские элегии» —

<...>
Вот и смеркается. Стадо пустили. И в воздухе мозглом
Грустно разносится рев. Сельский священник идет
В мелочной лавке купить табаку и селедок на ужин.
Слышно: на барском дворе с цепи спускают собак.
(«Сырой вечер»)

Стр. 204-209. — Цитируется IX глава поэмы «Попиада».

О Г.В. Иванове см. №№ 40, 68 наст. тома и комментарии к ним.

Стр. 212-213. — Цитируется ст-ние «Болтовня зазывающего в балаган». Стр. 216-217. — Имеются в виду ст-ния «Болтовня зазывающего в балаган» («Да, размалевано пестро / Театра нашего афиша...») и «Отрывок» («И он, развеселившись хохотал, / Когда огромный негр в хламиде красной / Пред нами, изумленными, предстал»). Стр. 220-221. — Во «внешней описательности» упрекал автора «Горницы» и М.А.Кузмин, считавший что причиной этого является тщетное стремление «достигнуть парнасизма Н. Гумилева (одного из мэтров г. Иванова)» (Петроградские вечера. Пг., 1914. Кн. 3. С. 233). Стр. 225. — Пьер Алексис Понсон дю Террайль (Ponson du Terrail 1829 — 1871) — французский беллетрист, автор «Похождений Рокамболя», занимательного цикла романов о «благородном жулике», ставшего для нетребовательных читателей источником моральных сентенций (достаточно-поверхностных и сомнительных). Стр. 225-228. — Имеются в виду ст-ния «Отрывок», «Уличный подросток», «Китайские драконы над Невой...». Стр. 234-253. — О связи этого ст-ния Г.В. Иванова со ст-нием Гумилева «Любовь» см. комментарий к № 73 (II). Стр. 258. — Известный беллетрист, автор романа «Петербургские тайны» и многочисленных авантюрно-детективных повестей и рассказов Всеволод Владимирович Крестовский (1840—1895) начинал свою литературную деятельность как поэт (двухтомный сборник «Стихи» (СПб., 1862)), снискав широкую популярность «балладными» стихотворениями, сочетавшими занимательность сюжета со «жгучей эротикой». Стр. 260. — Имеются в виду «страшные» баллады В.А. Жуковского, как переводные, так и оригинальные.

По свидетельству О.А. Мочаловой, стихи, вошедшие в книгу Владислава Фелициановича Ходасевича (1886—1939) «Счастливый домик», Гумилев в 1916 г. приводил молодым поэтам в качестве эталона гармонической простоты (см.: Жизнь Николая Гумилева. С. 118). Почтение Гумилева к «европейцу» и «классику», оставаясь неизменным и в дальнейшем, сыграло с поэтами злую шутку при их личном знакомстве. «Мы с Гумилевым в один год родились, в один год начали печататься, но не встречались долго: я мало бывал в Петербурге, а он в Москве, кажется, и совсем не бывал, — вспоминал В.Ф. Ходасевич. — Мы познакомились осенью 1918 г. в Петербурге, на заседании коллегии «Всемирной литературы». <...> Он пригласил меня к себе и встретил так, словно это было свидание двух монархов. В его торжественной учтивости было нечто столь неестественное, что сперва я подумал — не шутит ли он? Пришлось, однако, и мне взять примерно такой же тон: всякий другой был бы фамильярностью. В опустелом, голодном, пропахшем воблою Петербурге, оба голодные, исхудалые, в истрепанных пиджаках и дырявых штиблетах, среди нетопленного и неубранного кабинета, сидели мы и беседовали с непомерной важностью» (Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С. 204). Для прагматичного интеллектуала- скептика, «правдивого до цинизма» Ходасевича «ренессансный» гений Гумилева, его возвышенный и глубоко-личный религиозно-философский идеализм оказывались органически чуждыми — «позой» или «ребяческой наивностью». Тем не менее,

именно Ходасевич оставил самую исторически-точную и яркую в некрологической «гумилевиане» оценку гибели поэта: «Здесь в эмиграции мне несколько раз доводилось читать и слышать о Гумилеве безвкусное слово «рыцарь-поэт». Те, кто не знал Гумилева, любят в таком духе выражаться о его смерти. Это, конечно, вздор и — говоря по-модному — лубок. Рыцари умирают в борьбе, в ярости боя. В смерти же Гумилева — другой, совсем иного порядка трагизм, менее «казистый», но гораздо более страшный. Гумилев умер (я не нахожу других слов) подобно тем, кто зовутся «маленькими героями». Есть рассказы о маленьких барабанщиках, которые попадают в плен — и их убивают за то, что они не хотят выдать своих. Есть рассказ о Маттео Фальконе. Вот где надо искать аналогии со смертью Гумилева. Конечно, он не любил большевиков. Но даже они не могли проставить ему в вину ничего, кроме «стилистической отделки» каких-то прокламаций, не им даже написанных. Его убили ради наслаждения убийством вообще, еще — ради удовольствия убить поэта, еще — «для острастки», в порядке чистого террора, так сказать. И соответственно этому Гумилев пал не жертвой политической борьбы, но в «порядке» чистого, отвлеченного героизма, ради того, чтоб «не дрогнуть глазом», не высказать страх и слабость перед теми, кого он гораздо более презирал, нежели ненавидел. Политическим борцом он не был. От этого его героизм и жертва, им принесенная, — не меньше, а больше» (Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С. 300).

Стр. 261.— Первой книгой стихов В.Ф.Ходасевича была «Молодость» (М., 1908).
Стр. 278-285. — Приводится ст-ние «Увы, дитя! Душе неутоленной...».

«Поэт, критик и переводчик, Жан Шюзевиль (у Гумилева — Шюзвиль — *Ред.*) много занимался русской литературой: помимо <...> «Антологии», он выпустил в своем переводе сборник русских народных сказок, стихотворения и повести Пушкина, ему принадлежит перевод сборника рассказов Брюсова «Земная ось» <...> В 1913—1914 гг. Шюзевиль вел обзоры русской литературы в парижском журнале «Mercure de France». <...> Осенью 1912 г. Шюзевиль приезжал в Россию, побывал в Петербурге и Москве, встречался с Брюсовым. С этих пор между ними установилась оживленная переписка. Получив приглашение вести русский отдел в «Mercure de France», Шюзевиль незамедлительно обратился к Брюсову за помощью и более года систематически получал от него информацию о событиях русской литературной жизни, а также книги, необходимые для работы <...> «Антология» Шюзевиля вышла в свет в декабре 1913 г. <...> Состав ее не вполне отвечает названию — правильнее было бы назвать книгу «антологией русского символизма» поскольку она посвящена исключительно поэзии символистов, а также молодым поэтам, истоки творчества которых так или иначе связаны с символизмом. В ее состав входят стихи Вл. Соловьева, Мережковского, Минского, З.Гиппиус, Сологуба, Бальмонта, Брюсова, Белого, Блока, Вяч.Иванова, Анненского, Кузмина, Волошина, Гумилева, А.Толстого» (Динесман Т.Г. Предисловие к французской «Антологии русских поэтов» // Валерий Брюсов. М., 1976. С. 200 (Лит. наследство. Т. 85)). По воспоминаниям А.А.Ахматовой, записанных П.Н.Лукницким, Гумилев несколько

раз виделся с Шюзевилем во время их пребывания в Париже в мае-июне 1910 г.: «Бывал у них Шюзевиль. Николай Степанович бывал у него. А.А. у Шюзевиля не была ни разу — он служил в какой-то иезуитской коллегии учителем, жил там, и женщинам входить туда считалось неудобным» (Жизнь поэта. С. 108).

Стр. 297, 300-301. — Несмотря на то, что на рубеже 1900-х — 1910-х гг. Гумилев был коротко знаком с графом Алексеем Николаевичем Толстым (1882-1945), данное упоминание о нем — единственное в гумилевском критическом наследии. Знакомство Гумилева с будущим автором «Хождения по мукам» и «Петра I», а в то время — подающим надежды автором книги стихов «Лирика» (СПб., 1907), — состоялось в Париже, ранней весной 1908 г. «Не так давно я познакомился с новым поэтом, мистиком и народником Алексеем Н. Толстым (он послал Вам свои стихи), — писал Гумилев В.Я. Брюсову 7 марта (н. ст.) 1908 г. — Кажется, это типичный «петербургский» поэт, из тех, которыми столько занимается Андрей Белый. По собственному признанию, он пишет стихи всего один год, а уже считает себя maître'ом. С высоты своего величья он сообщил несколько своих взглядов и кучу стихов. Из трех наших встреч я вынес только чувство стыда перед Андреем Белым, которого я иногда упрекал (мысленно) в несдержанности его критик» (ЛН. С. 472). Однако первое впечатление оказалось обманчивым: юные «русские парижане» быстро подружились. «В <...> кафе под каштанами мы познакомились и часто сходились и разговаривали, — о стихах, о будущей нашей славе, о путешествиях в тропические страны, об обезьянках, о розысках остатков Атлантиды на островах близ Южного полюса, о том, как было бы хорошо достать парусный корабль и плавать на нем под черным флагом... — вспоминал А.Н. Толстой. — Обо всех этих заманчивых вещах рассказывал мне Гумилев глуховатым голосом, сидя прямо, опираясь на трость. Лето было прелестное в Париже. Часто проходили дожди, и в лужах на асфальтовой площади отражались мансарды, деревья, прохожие и облака, — точно паруса кораблей, о которых мне рассказывал Гумилев» (Толстой А.Н. Н. Гумилев // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С. 39). «За последнее время мы с ним вполне сошлись, несмотря на разницу наших взглядов, и его последние стихи мне очень нравятся», — сообщал Гумилев Брюсову месяц спустя (6 апреля 1908 г. — ЛН. С. 474). В 1909 г. Толстой был активным участником журнала «Остров» и «Про-Академии» (см. комментарии к №№ 21, 32 наст. тома), однако его крепнущая дружба с Гумилевым была внезапно прервана «дуэльной историей» 1909 г. (см. комментарии к № 33 наст. тома): в ссоре Гумилева с Волошиным Толстой принял сторону последнего и был его секундантом. После этого пути их разошлись навсегда. В частности две книги (незаурядные!) Толстого-поэта — «Сорочьи сказки» (1910) и «За синими реками» (1911) были проигнорированы Гумилевым-критиком. Замечание о Толстом, как о «представителе народных мотивов», следующим за С.М. Городецким (см. комментарии к № 45 наст. тома) относится к стихам, включенным в эти сборники. Стр. 308. — О Ф.Вьеле-Гриффене см. комментарии к № 62 наст. тома. Стр. 320-323. — Цитируется французский перевод ст-ния Вяч.И. Иванова «Вчера во мгле неслись титаны...»:

Вчера во мгле неслись титаны
На приступ молнийных бойниц,
И широко сшибались станы
Раскатом громких колесниц

Стр. 325-332. — Цитируется французский перевод ст-ния Ф.Сологуба «Елисавета»:

Елисавета, Елисавета,
Приходи ко мне!
Я умираю, Елисавета,
Я весь в огне.
Но нет ответа, мне нет ответа
На страстный зов.
В стране далекой Елисавета,
В стране отцов

Стр. 334-342. — Цитируется французский перевод ст-ния М.А. Кузмина «В саду»

«— Хотите знать Вы, люблю ли я,
Люблю ли, бесценная Юлия?
Сердцем давно Вы это узнали»

«— Цветок я видела палевый
У той, с кем вса танцевали Вы,
Слепы к другим дамам в той же зале.

«— Клянусь семейною древностью,
Что Вы обмануты ревностью —
Вас лишь люблю, забыв об Аманде!»

Стр. 343-344. — Под обделенными «некоторыми поэтами» здесь подразумевается, прежде всего сам автор рецензии, творчество которого представлено исключительно «Жемчугами», очевидно врученными Шюзевилю лично во время их парижской встречи 1910 года (книга вышла за несколько недель до того). Гумилев представлен в «Антологии» ст-ниями «Попугай», «Камень», «Основатели», и циклом «Озеро Чад» (№№ 151, 104, 101, 81, 93, 95 (I)). Во вступительной статье к этой подборке Шюзевиль писал: «Г.Гумилев опубликовал пока только единственную книгу стихов: «Жемчуга», если не считать «Романтические цветы», где обнаруживается мало стремления к самостоятельности. Однако «Жемчуга» являются таким произведением, которое позволяет определенно предвидеть будущую личность автора. Они разделены последовательно на три части: Жемчуг черный, Жемчуг серый, Жемчуг розовый — г. .Гумилев наслаждается красками. Каждая эта часть создает в отдельности маленький мир и живет свойственной ей жизнью;

поэтому чтобы анализировать эту книгу, нужно перечислить слишком многочисленные образы, которые она содержит. Не настаивая на вкусах автора и на его намерениях, нам остается лишь ввести его в классификацию, которую мы до сих пор применяли в отношении к другим поэтам.

По своему духу г. Гумилев несколько чужд нашей эпохе, когда все пути уже проложены, и, к тому же, именно те из них, которые ведут в прекрасное будущее, оказались в явном противоречии с его складом ума. Поэтому он ограничивается миром мечты и фантазии, разрабатывая богатые области своих предшественников в этом роде. Самым выдающимся из них во французской поэзии является Леконт де Лиль. Г.Гумилев, не забывая этого родства, выявляет и более близкое — с В. Брюсовым и И. Анненским.

Столь же экзотичный, г. Гумилев ищет свои образы на Востоке, вплоть до Абиссинии. Его фантаизии позволяют ему жить жизнью, совершенной независимой от нашей повседневности. Он создает в своем мире свой образ мыслей, особую логику — огненную вспышку, которая никак не могла бы проявиться в других условиях. Среди своих пантер, своих львов, своих кактусов и пестрой толпы раджей, рабов и конквистадоров Гумилев является повелителем и берет здесь реванш у завсегдатаев клубов и газетчиков, с которыми он вынужден общаться в Санкт-Петербурге.

Произведения г.Гумилева, в одинаковой степени реалистичные и символичные, ярко выражают первую попытку реакции против школы триумфаторов-символистов. И на наш взгляд, за неимением более определенных публикаций в «Аполлоне», та же самая мысль выражена в его аллегорическом сонете «Попугай»». Стр. 344-346 — В предисловии В.Я. Брюсова о Гумилеве, в частности, сказано: «Н. Гумилев — поэт зрительных картин, может быть, не всегда умеющий сказать новое и неожиданное, но всегда умеющий избежать в своих стихах недостатков» (см.: Валерий Брюсов. М., 1976. С. 203 (Лит. наследство. Т. 85)). Стр. 347-349. — Имеется в виду статья «Футуризм, акмеизм, адамизм и проч», в которой даны характеристики Гумилева, Городецкого, Ахматовой и Цветаевой.

66. При жизни не публиковалось. Печ. по автографу.

Неизд 1986 (публикация М. Баскера и Ш. Греем) -- ПРП 1990 -- Соч III -- Полушин.

Автограф — РГАЛИ. Ф. 147. Оп. 1. Ед.хр. 14. Л. 14.

Дат.: апрель 1914 — по датировке Р.Д.Тименчика (ПРП 1990. С. 354).

Статья была анонсирована в №№ 1-2 Аполлона за 1914 г.; о начале работы над ней Гумилев писал Ахматовой в начале июля (см.: Новый мир. 1986. № 9. С. 222). По видимому, данный фрагмент — единственное, что он успел сделать в те дни, которые остались до окончания войны, сорвавшей все его планы публикации «африканских» материалов экспедиции 1913 г. (см. вступительную статью к комментариям т. VI (С. 250), преамбулы к комментариям к №№ 12, 14 (VI)).

Судить о замысле Гумилева по сохранившемуся фрагменту не представляется возможным. Известно, что во время трех путешествий в Абиссинию он проявлял повышенный интерес как к фольклору населяющих ее народностей (подготовленный им — и тоже оставшийся в рукописи — том «абиссинских песен» см.: БП. С. 471-483), так и к абиссинской живописи. Любопытные образчики экзотических «примитивов» были опубликованы им с комментариями в петербургском «Синем журнале» (1911. № 18. С. 12) и описаны в начале «Африканского дневника» (см. стр. 5-11 № 12) Репродукции вывезенных им в 1911 г. абиссинских акварелей см. на с. 157 и на вклейках между с. 256-257 и с. 288-289 т. II наст. издания. «Картины абиссинских мастеров» упоминаются Гумилевым в «Пятистопных ямбах» (№ 98 (II)), «живописцы», пишущие «царя Соломона меж царицею Савской и ласковым львом» — в ст-нии «Абиссиния» (№ 10 (IV)).

Стр. 8 — историю Абиссинии см. в преамбуле к комментариям к № 12 (VI).

67. Аполлон. 1915. № 10.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Изб (Вече); Лекманов; Москва 1988

Дат.: октябрь 1915 — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

Левберг Мария Евгеньевна (урожденная Купфер, 1894-1934) — поэтесса, драматург, прозаик, переводчик. В 1909 г. окончила петербургскую гимназию кн. А.А. Оболенской, где ее педагогом был знаменитый переводчик и коллекционер Ф.Ф. Фидлер, преподававший в свое время немецкий язык Гумилеву (в бытность поэта учеником гимназии Гуревича). Все трое будут в 1915-1916 гг. посещать литературный «Кружок Случевского» (см.: Русская литература. 1988. № 2. С. 185). Первое ст-ние опубликовала в 1913 г., будучи ученицей Высших женских (Бестужевских) курсов, и затем, в 1914-1917 г., активно участвовала в литературной и театральной жизни Петербурга-Петрограда как поэт и драматург. Участвовала в заседаниях т.н. «второго Цеха поэтов», которые организовывали — в отсутствие «синдиков» — Г.В. Иванов, Г.В.Адамович и Н.А.Оцуп. После революции работала в Наркомпросе, в 20-е — 30-е годы переключилась на переводы и прозу («Лукавый странник» — единственная ее книга стихов).

М.Е.Левберг — адресат любовной лирики Гумилева (см. № 40 (III) и комментарии к нему) и героиня любовного романа поэта, длившегося с осени 1915 г. по май 1916 г.

Стр. 3. — Имеется в виду ст-ние «Поединок» («Я пред тобой не опущу забрала. / Мой взгляд упрям. Еще тверда рука. / А ты, наверное, пришел издалека, / Тяжелое накинув покрывало» — ср. со ст. 9-16 гумилевского «Поединка» (1909, № 132 (I)). Сама тема этого ст-ния — из И.Ф.Анненского — противником героя оказывается... Тоска. Стр. 3-4. — Имеются в виду ст-ния «В кафэ» («Мы вдвоем в парижском кафэ...»), «В ресторане» и «Вы были вчера так милы со мной...»

(«Словно гимназистка пятого класса, / Восхищались сладостью ананаса, / Бросали в шампанское цветы / И из роз, / Которые я Вам поднес, / Пили со мною на «ты»!»). Стр. 4-6. — «Приблизительные рифмы» — в «Средневековом сонете» («Старинных рыцарей увижу я турнир, / Услышу мессы старые созвучья. / О, Боже мой! И рядом — всемогущий, / Еще не свергнутый языческий кумир!»), «шестистопные строчки в пятистопных» — в «Сонете» («Я на коленях, словно перед чудом, / Всем Вашим добрым и дурным причудам / Готов безропотно и радостно служить»). Стр. 13-24. — Цитируется ст-ние «Из детских лет». Стр. 25. — Имеется в виду ст-ние «Чуждых образов проходит вереница...»:

Чуждых образов проходит вереница.
Я спокойнее, чем бледный свет зари...
От меня ушли живые лица,
Повторяя тихое «умри».

Я поверил в гордую измену —
Отреченья сладок странный яд.
Но и ты, мой юноша надменный,
Ты ушел, мой брат.

И в последний раз с тоской тревожной,
Я смотрю на запертую дверь.
Я совсем один. Совсем свободен, Боже,
Ведь я Твой теперь?

Берман Лазарь Вульфович (1894—1980) — поэт, прозаик. Сын юриста и сам по образованию юрист (окончил Петроградский университет в 1917 г.). В 1916—1917 гг. — участник «второго» «Цеха поэтов», после революции — завсегдатай «Дома литераторов» и «Дома искусств», в 1920—1921 г. — секретарь петроградского отделения Всеросийского Союза поэтов, председателем которого был Гумилев. В 1921 г. опубликовал вторую (и последнюю) книгу стихов «Новая Троя» и затем переключился на педагогическую работу. В 1921 г. оказался косвенно причастен к деятельности Гумилева в Петроградской Боевой Организации, о чем оставил воспоминания (см.: Сажин В. Предыстория гибели Гумилева // Даугава. 1990. № 11. С. 92).

Стр. 37-48. — Цитируется ст-ние «Ты часто поздно над Невой...».

О М.А. Долинове см. № 38 наст. тома и комментарии к нему.

Стр. 53-59. — Книга насыщена «говорящими» жанровыми формами, названия которых стали названьями ст-ний — «Триолет», «Рондель» (три ст-ния), «Рондо» и т.д. Эта установка на стилизацию, действительно, приводит к тому, что самые патетические любовные ст-ния вдруг из-за неловкого введения «стилизующих» элементов приобретают совершенно неожиданное, непредусмотренное автором непристойное из-

вращенно-порнографическое содержание — «Так, мысли — плоть моя язвит, / И вот явился лик невесты: / Из-за кустоы нагой Прелесты / И тайных роз открылся вид» («Прелеста»); «Когда румянец кожи смуглой / И сдержанный девичий визг — / Встречает медленный и круглый / Восхода утреннего диск» («Утро»); «Если влезть на вершину дуба / И скрючившись там просидеть до вечера, / Можно встретить тех влюбленных, / Что ходят вдвоем каждый день сюда» («Три этюда»). Стр. 63-64. — Цитируется ст-ние «Нагорный ключ»; «вакхические» аллегории, не опознаваемые таковыми из-за двусмысленного контекста — настоящий «бич» автора «Радуги»:

Брожу печален по лесной дорожке,
И все боюсь, чтоб некий дровосек
Не отпилил мне маленькие рожки,
И топором мне сердца не рассек.
(«Идиллия»)

Стр. 66-69. — Цитируется ст-ние «Я заколдован небылицами...». Стр. 72-73 — Цитируется ст-ние «Парни». Стр. 75-76. — Цитируется ст-ние «Памятник». Стр. 80-83. — Неточно цитируется ст-ние «Парни».

Корона Александр Акимович (ум. в 1967) — поэт и композитор, автор романсов на собственные тексты и на стихи русских поэтов. Поздние его стихи напечатаны в книге: Содружество: Из современной поэзии русского зарубежья. Вашингтон, 1966. (см.: ПРП 1990. С. 334).

Стр. 84. — Рецензируется книга: Корона А. А. Лампа Алладина. Книга песен. 1911—1914. Пг.: Поэзия, 1915. Стр. 85-87. — Имеются в виду два ст-ния — «Я сторожу сады гарема...» и «Сохну я, как ручеек...», образующие цикл «Лампа Алладина», открывающий книгу. Это — «ориенталистские» стилизации, повторяемость «пушкинской рифмы», по замыслу автора, — элемент стилизации:

Сохну я, как ручеек,
От любви моей, Зарема,
Я брожу вокруг гарема...
<...>
...Ночь брожу вокруг гарема
Я люблю тебя, Зарема.
Сохну я, как ручеек,
Глубока моя любовь,
Плачет сердце, стынет кровь
От любви моей, Зарема.
Я брожу вокруг гарема....
и т.д.

Стр. 87-90 — Книга имеет сложную архитектонику, делится на три части, имеющие в свою очередь внутреннее членение на разделы. Наиболее удачными являются ориенталистские (арабские) стилизации, тогда как попытка переложения «Песни песен» (раздел «Песни Суламифи») языком, прямо заимствованным из «Александрийских песен» М.А. Кузмина производит странное впечатление, — особенно если учесть, что общий первоисточник — «Песни Билитис» П. Луиса (см. комментарии к № 5 наст. тома) по установке противоположны библейскому ветхозаветному мироощущению :

Одна я у матери своей, одна.
Много братьев у меня, но нет сестер,
И среди подруг своих отличена
Ожерельем своим...
И из долин и с гор
Проходящие все смотрят на меня.
Кто эта, блистающая как луна?
Кто эта, как солнце?
Кто она?
Я одна у матери своей, одна.

Стр. 92. — Имеются в виду ст-ния, составляющие раздел «Песни девушки, живущей у моря».

Чролли — псевдоним К. Ф. Тарасова. Тарасов Константин Фавстович — поэт. На полученном от автора экземпляре «Гуингма» Блок записал расшифровку псевдонима: «по грузински — Горный Дух». Название книги заимствовано из «Приключений Гулливера» Дж. Свифта: гуингмы — разумные лошади, справедливые и «гуманные» (в отличие от людей), в страну которых герой Свифта попадает во время четвертого путешествия. Именно эта книга «Приключений Гулливера» послужила основанием для обвинения Свифта в человеконенавистничестве.

Как и указывает Гумилев подавляющее большинство стихотворений Чролли, представленных в книге, — «ницшеанские» версификации в духе раннего Брюсова:

Жрец

Я потушил огонь в лампаде
И слышу в темном, дымном чаде
Летучих шелесты мышей.
Пройди по темной колоннаде
И тинной сыростью повей.

Я — жрец, забывший все обеты,
Я погасил святые светы,

И вот — ночную тень я жду.
О, пусть сверкнут твои браслеты
В моем безрадостном бреду.

К губам, забывшим все земное
В немом молитвенном покое
Я руку белую прижму.
Прикосновение немое
Холодных рук... Конец всему...

Чролли выпустил также сборник «Сын Фауста» (Пг., 1916), повторяющий приемы «Гуингма». Последняя из известных его публикаций — стихи в «Рабочей газете» 19 марта 1917 г. (см.: ПРП 1990. С. 334).

Стр. 124-132. — Цитируются первые две строфы ст-ния «Приплытье корабля» (с эпиграфом из «Отплытия» Верхарна в переводе Брюсова).

Пучков Анатолий Иванович (1894 — после 1925) — поэт, прозаик По утверждению Г.В.Иванова (возможно — недостоверному), — сын полтавского станового пристава. В 1910-е годы был участником Пушкинского семинария С. А. Венгерова и входил в футуристический кружок «Чэмпионат поэтов», где выступал под псевдонимом Анатоль Сребрный (так он представлен и в альманахе кружка, вышедшем в 1913 г.). Ранее, в 1912 г. в Петербурге вышли две его книги стихов «Первые созерцания» и «Юные аккорды».

В сборнике «Последняя четверть луны» имелось стихотворение «Георгиевскому кавалеру. Н. Гумилеву»:

С полком ты снова в Петрограде,
Георгий у тебя в петлице.
Я молча радуюсь награде,
Не время храброму хвалиться... —

что, впрочем, как явствует из рецензии, не возымело своего действия. В качестве яркого образчика «перехода метафоры в недоразумение» можно привести ст-ние «Контрапункт»:

Вот бездонность отразила
Два изломанных луча.
Два оторванных светила
Здесь столкнулись сгоряча.

Расплатились странной встречей,
Как отцы враждебных гнезд,

В темь неузнанных увечий
Опрокинув брызги звезд.

Совершилось ночью летом.
В мире брошенном был сон
Над распластанным скелетом
В церкви пели в унисон.

Отзвонило. Все — как было.
Передернулось лицо.
Сухопарая кобыла
В черном билась о крыльцо.

В полночь, в келье, дымом белой,
Свет возник, и умер свет.
Это — призрак бледнотелый
Взял у черного ответ.

Эхо сонно покатило
Легкозвонный стук меча
В это время два светила
Повстречались сгоряча.

После революции А.И. Пучков неожиданно стал важной фигурой в литературном Петрограде эпохи «военного коммунизма» — он получил место заместителя председателя правления Петроградского потребительского общества и помогал голодающим обитателям «Дома Литераторов» отоваривать продовольственные карточки. Г.В. Иванов посвятил ему свой очерк «Анатолий Серебряный». «Пучков кончил странно, — писал Г.В. Иванов. — Недавно мне рассказали, что он не только лишен продовольственного трона, но исключен из партии и отдан под суд. Он, оказывается, влюбился, возлюбленная его умерла. И вот (должно быть под влиянием потрясения старый яд декадентства бросился в его слабую голову) — он бальзамирует ее тело, строит под Петергофом мавзолей в египетском вкусе и ежедневно ездит туда служить какие-то мессы. Об этом узнали, где следует и, естественно, возмутились. Расследование к тому же выяснило, что египетский мавзолей выстроен на «кровные пролетарские деньги» — деньги от галош и селедок» (Иванов III. С. 415-416). Произошло это, очевидно, уже после того, как вышли два сборника рассказов А.И.Пучкова — «Яблочко» и «Улица» (оба — в 1925 г.).

Стр. 139-140. — Имеется в виду первый раздел книги: «Тени сумерек ночных. Сюита 6, 2 тетрадь «Русских символистов»».

Чурилин Тихон Васильевич (1885—1946) — поэт, критик, драматург. Родился в г. Лебедяни Тамбовской губернии, сын купчихи и еврейского провизора.

После окончания лебедянской протогимназии поступил в Московский коммерческий институт. Увлечение литературой совпало у него с увлечением крайне-левыми политическими учениями — с 1904 г. начинает писать стихи и тогда же входит в подпольный кружок коммуно-анархистов. Печатается с 1908 г. в качестве «футуриста-одиночки», не примыкающего ни к каким группам. Маяковский и Цветаева считали его «гениальным» (последняя сравнивала его с Рогожиным Достоевского), Наталья Гончарова иллюстрировала его стихи. На творчестве Чурилина этих лет отразилось его психическое расстройство, которое он, подобно Э.По и Кольрижду сделал «фактом жизнетворчества» (книга «Весна после смерти» вышла после пребывания в палате буйнопомешанных). В 1918 году Чурилин издал сборник «Льву — барс», содержащий ст-ния, созданные в период его тесного общения с Л.Е.Аренсом, вместе с которым он создал футуристическую «группу МОМ» (Мозговые Окраинные Мозгопашцы). Т.В. Чурилин участвовал в Гражданской войне, был подпольщиком во врангелевском Крыму. После взятия Крыма Красной Армией, «перешел на общественную работу», отказавшись от «стихотворчества как самоцели»: «Стихов больше не пишу; работаю как литкритик, теоретик художественного материализма (слово) и, главное, по коммунистической культуре. Работаю также для театра (пьесы, агит-памфлет)» (см.: Русская поэзия XX века. М., 1991. С. 589). Под влиянием Маяковского впоследствии вновь вернулся к поэтическому творчеству, хотя писал «в стол», издав итоговый сборник «Стихи» только в 1940 году.

Стр. 158-164. — Цитируется ст-ние «Конец Кикапу». Стр. 169-184. — Приводится ст-ние «Конец клерка».

Гагарин Георгий Сергеевич, князь (ум. в 1915) — поэт. В 1908 г. выпустил сборник «Стихи». Ст-ния, представленные в обеих книгах полностью обращены к «до-модернистским» традициям 1880-х гг., демонстративно «консервативны», несовершенны и вторичны (см.: ПРП 1900. С. 334).

Стр. 200-205. — Приводится ст-ние «Мысли мои — беспокойное море...».

Салтыков Александр Александрович, граф (1865-1940) — поэт, публицист. В 1923 г. издал в Мюнхене второй сборник стихов «Оды и гимны. Новые песни» (ПРП 1990. С. 335).

Стр. 216-219. — Цитируется ст-ние «Pegli ночью». Стр. 228-230. — Цитируется ст-ние «Июнь» из цикла сонетов «Святой год», к которому, приложены специальные «Комментарии», раскрывающие сложную христианско-языческую символику двенадцати месяцев (в случае с «Июнем» — богородичную символику, возникшую из языческого культа Юноны); вне комментария текст, как и указывает Гумилев, оказывается «герметичным»:

> Божественная Мать — зовусь я Dea Dia;
> Несу, Пречистая, предвечный я завет...

Небес Царица я: дала я миру свет;
Но близки мне печаль и горести земные.

Моим предстательством стоят дела людские;
Скорбящих радость я... Lucina давних лет —
С рождения твои оберегаю дни я...
И Дева я, и Мать; превыше тайны нет...

Я — Juno Sospita... Я — Juno Populona...
Juturna Януса и вместе Dea bona —
Я Марса Nerio, я Fauna ранних дней...

И в материнства день, в день радостных Матралий,
В священных возгласах, в сиянии огней —
При Сервии-царе рабынь освобождали...

Пруссак Владимир Васильевич (1895-1918) — поэт. Входил в группу эгофутуристов. За участие в революционном кружке был в 1914 году выслан в Иркутск, где в 1917 году издал книгу стихов «Деревянный крест». «Д. Д. Бурлюк считал его «весьма значительным поэтом» (Новая русская книга. (Берлин). 1922. № 2. С. 46). Ему посвящена статья Ф. Сологуба «Поэт-витмеровец» (Новые ведомости.1918. 30 мая)» (ПРП 1990. С. 335).

Стр. 234. — Герой рассказа Л.Н.Андреева — влюбленный и мечтательный юноша-подросток, заразившийся после посещения публичного дома венерической болезнью; психически неуравновешенный и слабовольный он, запутавшись в собственной лжи близким, в конце концов, становится убийцей и кончает с собой. Стр. 236. — Имеются в виду многочисленные ст-ния, объединенные в разделе «Поэтезы», в которых с болезненной настойчивостью репродуцируются «северянинские» эгофутуристические мотивы «самовосхваления» (но без самоиронии Северянина) в сочетании с болезненной же эротоманией:

Потише, люди! Поэт в ударе.
Он быстро нижет сплетенья строк;
Он мчится с Музой в угарной паре;
В его движеньях — всевластный рок.
(«Потише, люди! Поэт в ударе...»)

Нам будет томно в шикарном номере;
Мы сядем вместе на софу.
Я расскажу, как рифмы померли,
Когда запели эго-фу.
(«Я знаю, дамы! Я знаю, барышни...»)

Стр. 237. — Самое странное (но и оригинальное) у В.В. Пруссака сочетание его «ревоюционных» тем с узнаваемой «северянинской» поэтикой:

Но ты скажи суровой матери,
Что я в Сибири останусь пламенным,
Что буду гордым я и на каторге,
Умру безмолвно, умру под знаменем.
(«Я уничтожил перед обыском...»)

На это невероятное сочетание обратил особое внимание в рецензии на книгу В.В. Пруссака В.А. Рождественский (Новый журнал для всех. 1916. № 2-3. С. 75), категорически отрицая возможность «социалистических мотивов» в «эгофутуристической» трактовке:

Я — партийный оратор. Вы — моя оппонентка.
Деловая дискуссия замерла увертюрно.
Мы, конечно, товарищи. Но бывали моменты...
Но бывали моменты ожиданий лазурных.
(«Неужели проиграна жизнеценная ставка...»)

Стр. 237-239. — Имеется в виду ст-ние «Огонь молодой одалиски...»:

<...>
Вся жизнь — хоровод водевилей;
Но я поклоняюсь химерам:
Гигантским полотнам де-Лиля,
Больному рисунку Бодлера.

Мне кажется — грубо вульгарен
Ветшающий замок природы.
Прекраснее солнца Верхарен,
Бальмонт голубей небосвода.
<...>

Стр. 250-252. — «Ждать великопостия — не смеяться масленнице. / Радости бояться — поминать беду. / Слушай, гимназисточка, детка семиклассница, / Вечером в субботу? — Радостный приду!» («Девочка в коричневом. Быстрая цыганочка...»). Стр. 259 — «Она отдавалась, закурив пахитоску / На брошенном в угол собольем манто. / Иногда напевая ариетку из «Тоски», / Иногда воплощая грезонегу Ватто. // Шляпка с яркими перьями раздавила меренги / Запятнало ковры дорогое аи; / Я сжигаю рассчетливо, я сжигаю за деньги / Восхищеннонаивные идеалы мои» («Она отдавалась, закурив пахитоску...»).

68. Аполлон. 1916. № 1.

СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- ОС 1991 -- Изб (Вече); Мандельштам О.Э. Камень. Л., 1990 (Лит. памятники) -- Мандельштам О.Э. Собрание произведений. М., 1992 -- Лекманов.

Дат.: январь 1916 — по времени публикации.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

Будущий замечательный критик «русского зарубежья», организатор и теоретик самого влиятельного эмигрантского поэтического объединения — «парижской ноты» — Георгий Викторович Адамович (1892—1972) начинал в кругу литературной молодежи, считавшей Гумилева своим «мэтром». С Гумилевым у Адамовича были и особые «личные» отношения — его сестра Т.В.Адамович была героиней самого «серьезного» любовного романа поэта в 1913-1915 гг., ей посвящен «Колчан». Г.В. Адамович входил в «первый» «Цех поэтов» и был одним из организаторов «второго», а после революции являлся одним из ближайших сторонников Гумилева в литературной борьбе первых «советских» лет. Тем не менее, даже «ученик» Адамович обнаруживал иную, нежели у «учителя» природу своего поэтического дарования. «Я вообще здесь, в своих одиноких «рассуждениях о русской поэзии» часто думаю о Вас, — писал он Гумилеву, — Это совсем не признание, и для меня совсем не неожиданно, — у меня только привычка вести с Вами полу-оппозиционные разговоры, а в сущности я Вами, Вами только и стойкостью среди напора всякой «дряни» — давно и с завистью восхищаюсь. Вы настоящий «бедный рыцарь», и Вас нельзя не любить, если любишь поэзию. Меня чуть отпугивает только Ваше желание всех подравнять и всех сгладить, Ваш поэтический социализм к младшим современникам, — но даже и тут я головой понимаю, что так и надо; и что нечего носиться с «индивидуальностью», и никому в сущности она не нужна. Хорошая общая школа и общий для всех «большой стиль» много нужнее» (РГАЛИ. Ф. 2567. Оп. 2. Ед. хр. 145; цит. по: ПРП 1990. С. 335). В зрелом — эмигрантском — творчестве Адамовича его неприятие «большого стиля» и «поэтического социализма» проявится вполне: «В эмиграции он обнаружил тенденцию выдвигать Лермонтова как некое знамя, противопоставлять его «тревожность» пушкинскому совершенству и гармонии. <...> Адамович скуп и немногословен как поэт, и в этом одно из его больших достоинств. Его тянет к простоте» (Струве Г.П. Русская литература в изгнании. Париж-Москва, 1996. С. 214). Созданная Адамовичем «парижская нота» объединяла лириков, считавших своей задачей выражение самых простых, камерных человеческих переживаний самым простым, лишенным каких-либо признаков «литературности» языком. Однако в многочисленных эмигрантских работах Адамовича о Гумилеве неизменно сохранялась любовь к «бедному рыцарю».

Стр. 10-13. — Имеется в виду ст-ние «Сухую позолоту клена...» («Но граммофон поет! И трубы / Завинчены, и круг скрипит, / У попадьи ли ноют зубы / Иль околоточный грустит <...> Был век... Иль правда, вы забыли / Как, услы-

хав ночной гудок, / Троянские суда отплыли / С добычей дивной на восток...»). Стр. 21-32. — Приводится ст-ние «Стоцветными крутыми кораблями...». Стр. 37-38. — Имеется в виду ст-ние «Так тихо поезд подошел...».

О Г.В.Иванове см. №№ 40, 65 наст. тома и комментарии к ним.

Как и Г.В.Адамович, его ближайший друг Г.В.Иванов в период своего раннего творчества находился под «опекой» Гумилева, однако для него, в отличие от Адамовича, акмеистическое стремление к «объективизации» художественного мировосприятия стало на какое-то время безусловной творческой программой (исключением здесь является книга «патриотических стихов» «Памятник славы» (Пг., 1915), которую, впрочем, сам Иванов как факт своей литературной биографии игнорировал). В рецензию на «Вереск» Гумилев указывает на эту особенность эстетического миросозерцания «ученика», оказавшегося «большим роялистом, чем сам король», как на то, что Иванов должен «преодолеть», и видит его дальнейший творческой путь как движение к «лиризму». При жизни Гумилева этот прогноз не оправдывался — «художественными описаниями» насыщены стихи Иванова 1917-1921 гг., собранные в книгу «Сады» (1922). Зато в творчестве Иванова-эмигранта гипотетически мыслимый Гумилевым «лирический переворот» совершился в полной мере. «Разрыв Иванова с акмеизмом был еще резче, ибо в ранних его книгах <...> внешне изобразительная сторона акмеизма нашла себе <...> полное выражение. Это была холодная, чеканная, изысканная поэзия. Переиздав за границей «Вереск» и «Сады», Иванов на время перестал печатать стихи. Тем большей неожиданностью был для читателей в 1931 году его маленький сборник «Розы». Стихи «Роз» полны были какой-то пронзительной прелести, какой-то волнующей музыки. Акмеистические боги, которым раньше поклонялся Иванов были ниспровергнуты» (Струве Г.П. Указ. соч. С. 215). Впрочем и здесь Иванов не стал держаться «золотой середины» и довел в своем позднем творчестве «лирическую исповедальность» до такого предела, когда она стала казаться многим читателям неким родом «душевного стриптиза». Иванов был крупнейшим художником «парижской ноты», а свои «гумилевские годы» он запечатлел в обширной мемуаристике, до сих пор остающейся предметом дискуссий историков русской литературы начала XX века.

Стр. 45-53. — Имеются в виду ст-ния «Беспокойно сегодня мое одиночество...», «На старом дедовском кисете...», «Кофейник, сахарница, блюдца...», «Есть в литографиях старинных мастеров...». Стр. 58-69. — Приводится ст-ние «Как хорошо и грустно вспоминать...». Стр. 76-78. — Безусловно «очень в кузминской манере» ст-ния «Письмо в конверте с красной прокладкой...» и «Горлица пела, а я не слушал...». Стр. 83-94. — Приводится ст-ние «Уж рыбаки вернулись с ловли...».

С великим переводчиком Михаилом Леонидовичем Лозинским (1886—1955) Гумилева связывали самые близкие дружеские отношения (Ахматова неоднократно называет Лозинского «единственным» другом Гумилева). М.Л. Ло-

зинский был редактором-издателем «Гиперборея» и одним из ведущих деятелей «Цеха поэтов», но, тем не менее, акмеистом себя не считал. «Лозинский считал себя последним символистом. Но <...> среди символистов он вряд ли мог рассчитывать на одно из первых мест. <...> Абсолютный вкус и слух Лозинский проявлял лишь в отношении чужих стихов и, главное, в переводах. <...> Роль Лозинского в кругах аполлоновцев и акмеистов была первостепенной. С его мнением считались действительно все. Был он так же библиофил и знаток изданий» (Одоецева I. С. 41-42). Там же И.В. Одоевцева пишет, что Гумилев «хотел доказать, что Лозинский не только переводчик, но и поэт». Рецензию на «Горный ключ» следует считать одним из таких «доказательств». В качестве дополнительного аргумента в пользу Лозинского здесь можно привести стихи, посвященные рецензенту «Горного ключа»:

Настанут дни: кудесник и певец,
Ты будешь царь среди племен беспечных.
Ты замутишь певучий ключ сердец
Обетом далей пламенных и вечных,
Своих волшебств разаривая ложь.
И от людей, как Божий гость, уйдешь.

Стр. 108-110. — Имеются в виду ст-ния «Лунный дым» («Моя душа — седой покров / Испепеленного былого, / Лишь призрак дыма ледяного / У непонятных берегов»), «Я словно в вечном пламени...» («Я словно в вечном пламени, / Меняющемся, красочном, / Свет безответных знамений, / Затерянный маяк»), «Нерукотворный град» («О, как таинственно, как молча опьянен / Возникновеньем солнц мой ослепленный разум. / И в нитях этих солнц, как льдистые венцы / Над зыбью радостной мерцающего зноя, / Сверкают радуги, и крылья, и дворцы / В неизъяснимый град слагаемого строя, / В нерукотворный град сплетаемой парчи»), «Тихим лучам» («Вечер взошел для меня, / Вечер сгоревшего дня, / Словно вознесся над пеплом мгновений / Легкий, серебряный дым песнопений, / Словно над миром возник / Сердцу приснившийся миг») и второе ст-ние цикла «Вечера» («Былые вечера над городом неволи / Глухими пеплами легли, / И сладко потускнел клинок блеснувшей боли, / И только изредка вдали, / Протяжный клич сирен, тоску в пространства кинув, / Вставал, как жалоба ослепших исполинов»). Стр. 115-116. — О Ю.К. Балтрушайтисе см. №№ 38, 33, 49 наст. тома и комментарии к ним, о Вл.В. Гиппиусе (Вл.Бестужеве) см. № 45 наст. тома и комментарий к нему. Упоминание о М.А.Волошине-символисте — ввиду сознательного игнорирования Гумилевым-критиком творчества этого выдающегося художника (см. об этом комментарий к стр. 24-25 № 33 наст. тома) весьма информативно, поскольку «символизм» Волошина до сих пор весьма дискуссионен. «...Волошин стал заметной фигурой в кругу символистов и сам отчетливо сознавал свою родовую связь с ними; однако он находился на переферии школы,

был далек от всяких притязаний на лидерство, не участвовал в кружковых разговорах и полемиках» (РП I. С. 476). С другой стороны, Волошин был весьма активен в «предакмеистических» дискуссиях (см.: Грякалова Н Ю. Н.С.Гумилев и проблемы эстетического становления акмеизма // Исследования и материалы. С. 106-107), участвовал в создании «Острова» (см. комментарий к № 21 наст. тома), был видным «аполлоновцем», так что несчастная дуэль, завершившая «черубиниану» была воистину «судьбоносной» для развития пост-символистской литературы 1910-х годов. Стр. 120. —

Как память воздуха родного,
В моей царил он тишине,
Как губы мучившие мне
Невспоминаемое слово,

Что знал я там, где вечен строгий
И мертвый блеск и где легли
Среди безжалостной земли
Окаменелыя дороги.

Стр. 122-129. — Цитируется ст-ние «В тумане». Стр. 131-139. — Цитируется ст-ние «Пчелы». Стр. 149. — Имеются в виду персонажи драматических поэм Д.-Г. Байрона «Манфред» и «Каин». Гумилев сам «переболел» романтическим богоборчеством в 1905-1908 гг., так что «интеллигентский демонизм» Лозинского —

К тебе мой дух плыет в морях молчанья,
Во мне — покой твоих высоких сфер,
Меня ты любишь, властелин познанья,
Даятель света, светлый Люцифер! —

был ему неприятен. Стр. 151-152. — На подражание «Мертвым кораблям» в стихах самого Гумилева указал В.Я. Брюсов, рецензируя ПК (см. Русский путь. С. 343).

Об О.Э.Мандельштаме см. № 63 наст. тома и комментарии к нему.

Второе издание «Камня» (67 ст-ний) являлось в сравнении с первым (23 ст-ния) — как то и отмечает рецензент — новой книгой стихов, подытоживающей раннее творчество Мандельштама, развившееся от символизма к акмеизму. Эта книга, название которой дал Гумилев (см.: Памятные книжные даты. М., 1988. С. 186), знаменовала собой высшее достижение акмеистической «эпохи бури и натиска». На рецензии об этой книге завершаются гумилевские «Письма о русской поэзии» — факт, доказывающий, что судьба может стать весьма талантливым редактором.

Стр. 179-182. — Цитируется ст-ние «Я вздрагиваю от холода...». Стр. 183-184. — Цитируется ст-ние «Сегодня дурной день...». Стр. 187-188. — Цитируется ст-ние «Отчего душа так певуча...». Стр. 190-195. — Приводится ст-ние «Нет, не луна, а светлый циферблат...» Стр. 205-206. — Имеются в виду ст-ния «Лютеранин», «Старик», «Петербургские строфы», «Адмиралтейство», «О временах простых и грубых...». Стр. 211-212. — Имеются в виду ст-ния «Бах», «И поныне на Афоне...», «Теннис». Стр. 213-214. — Имеется в виду ст-ние «Notre Dame» и «Айя-София». Стр. 215-216. — Цитируется ст-ние «Notre Dame». Стр. 224-231. — Цитируется ст-ние «Encyclica». Стр. 236-244. — Цитируется ст-ние «Я не увижу знаменитой «Федры»...».

69. Биржевые ведомости. 30 сентября 1916.

СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III; Лекманов.

Дат.: до 30 сентября 1916 — по времени публикации.

Струве Михаил Александрович (1890—1949) — поэт, прозаик, литературный критик, племянник философа и общественного деятеля П.Б. Струве. Уроженец Петербурга, выпускник университета, участник Мировой войны. Весной 1915 г. находился на излечении в лазарете деятелей искусств, где познакомился с Гумилевым, который привлек его к участию в заседаниях «второго» Цеха поэтов. В стихотворении 1921 г. «Н. С. Гумилеву» М. А. Струве писал о дружеском расположении поэта («С тобою говорю, как в Петербурге / За чаем иль за дружеским вином» — Русская мысль (София). 1921. № 10-12. С. 36).

Как иллюстрацию характеристики творчества Струве в рецензии Гумилева можно привести следующее ст-ние:

Пусть гибнут все создания столетий
От человеческой руки,
Но в ясный день, как маленькие дети
Играют раненные в городки.

И в страшный год смертей и расставаний,
Когда ненужными проходят дни,
Больнее всех потерь — напоминанье
О том, что были мы детьми.

В 1918 году М.А. Струве уехал из РСФСР в Крым, затем жил в Баку и Тифлисе, после — эмигрировал во Францию, где с 1921 г. жил в Париже, активно участвуя в литературной жизни эмиграции. 15 сентября 1921 г. в парижском литературном кружке «Палата поэтов» М. А. Струве выступил со «Словом о творчестве Н. Гумилева». Во время Второй Мировой войны — участвовал в Сопротивлении. Похоронен на русском эмигрантском кладбище в Сен-Женевьев де Буа (см.: ПРП 1990. С. 336).

70. Биржевые ведомости. 30 сентября 1916.
СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III; Лекманов.
Дат.: до 30 сентября 1916 — по времени публикации.
Перевод на англ. яз. — Lapeza.

Ляндау Константин Юлианович (1890—1969) — поэт, театральный режиссер. Родился в семье богатого петербургского предпринимателя, учился в Тенишевском училище, затем — на историко-филологическом факультете Петербургского университета. Его студенческая квартира была в 1910-е годы своеобразным «литературным салоном» творческой молодежи, посетителями которого были О.Э. Мандельштам, Г.В. Иванов, Н.А.Оцуп, М.А.Струве и другие участники Цеха поэтов (см.: РП III. С. 443). «У темной двери» (посвященная «Мадонне с финифтью») — его единственная книга стихов. В 1916 г. К.Ю.Ляндау организовал литературно-поэтическое издательство «Фелана», в годы «военного коммунизма» был одним из создателей петроградской «Книжной лавки писателей». С начала 1920-х годов жил в Берлине, Гамбурге, затем — в Париже, работая в различных театрах и выступая со стихами в эмигрантской печати. Умер в Бельгии.

Стр. 9-10. — Имеется в виду ст-ние «Подожди, не все ли муки...», могущее служить прекрасной иллюстрацией творчества К.Ю. Ляндау:

Подожди, не все ли муки
Верой скованы моей?
Отчего же стынут руки,
Все недвижней и бледней;

Отчего же сумрак снежный
Обложил мое окно,
И грозится неизбежным
Неизведанное дно?

Отчего не знает жалость
Покаянного стиха,
И томительна усталость
Совершенного греха?

Значит памятно навеки
В шутку сказанное «но».
— Жуткий спор о человеке
Разрешить мне не дано!

Значит, я навеки словом
Был жестоким осужден,
И влачить его оковы —
Неизменный мой закон.

Стр. 10-11. — Имеется в виду ст-ние «По гулким камням мостовой...» («По гулким камням мостовой / Свои шаги уныло меря, / Ходить как призрак неживой, / В живую жизнь едва ли веря»). Стр. 12. — Имеется в виду ст-ние «Темный лик гладит из преисподней...» («Я стою у неоткрытой двери / И без устали стучу, стучу... / Я поклялся в терпеливой вере / И боюсь сказать, что я хочу»). Стр. 21-22. —

В ночной тиши заманчиво скрипенье
Пера над сонной белизной,
Слова — таинственное озаренье
Души, узнавшей сумрак свой.
<...>

71. Русский солдат-гражданин во Франции (Париж). 4 (17) ноября 1917.
ПРП 1990 — Соч III; Лекманов; ЛО.
Дат.: до 4 (17) ноября 1917 — по дате публикации.

Алексеев Никандр Алексеевич (1891 — 1963) — советский поэт и прозаик. В 1916—1920 гг., будучи солдатом, находился в составе русского экспедиционного корпуса во Франции и издал в Париже сборники своих стихов: «Венок павшим. Сборник избранных лирических стихотворений» (1917), «Ты — ны — ны» (1919), «Ветровые песни» (1920). В 1917 г. Гумилев находился в Париже в качестве офицера для особых поручений при комиссаре русского корпуса во Франции; как сообщается в другом номере той же газеты, где была напечатана рецензия, 12 августа 1917 г. он должен был выступать на «литературном утре» в Доме русского солдата, но был неожиданно отозван из зала по спешному делу (см.: ПРП 1990. С. 336).

Стр. 3. — Эсперанто — искусственный язык, созданный для «всечеловеческого» употребления; создание эсперанто было одним из первых проявлений процесса постиндустриальной «глобализации» человеческого общества, стирающей национальные границы. Стр. 24-26. — Гумилев имеет в виду макаронизмы (неадаптированные слова чужого языка) в стихах Алексеева, например:

Точно к ночи, точно к свету,
Стройна, гибка, как газель,
Мчится плавно по паркету
Quelle jolie demoiselle.

72. При жизни не публиковалось. **Печ. по публикации Г.П. Струве.**
СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III; Опыты (Нью-Йорк). 1953. Кн.1 (публ. Г.П. Струве).
Автограф — архив Г.П. Струве (Hoover Institution Archives (Stanford, California).
Дат.: до апреля 1918 — по времени отъезда Гумилева из Англии в Россию.
Перевод на англ. яз. — Lapeza.

Текст представляет собой начало статьи, предназначенной для публикации в английской прессе (по всей вероятности — в газете «The New Age» — см. об проекте предполагаемого сотрудничества Гумилева в этом издании в комментариях к № 18 (VI). Перечисление «вождей новой школы» ценно как последнее свидетельство, устанавливающее окончательную версию гумилевского понимания символизма — итог его размышлений над историей этого течения (см. №№ 24, 33, 36, 57, 64 наст. тома и комментарии к ним).

Стр. 2. — «Об отношении Гумилева к Баратынскому есть любопытное свидетельство Г. В. Адамовича: «Помню, Гумилев, сидя у высоких полок с книгами, говорил: — Если мне нужен Баратынский, я не поленюсь, возьму лестницу, полезу хоть под самый потолок... А для Лермонтова — нет. Если он под рукой, возьму, но тянуться не стану» (Адамович Г. В. Комментарии. Вашингтон, 1967. С. 88). Ср. в изложении того же мемуариста рассказ Гумилева о том, как он в качестве вольнослушателя сдавал экзамен И. А. Шляпкину: «Гумилев, бывший уже известным поэтом, собирался блеснуть утонченной оригинальностью своих суждений и с особой тщательностью подготовил вопрос о стилистическом влиянии Баратынского на некоторых позднейших стихотворцев. Шляпкин <...> сказал: «Так, так... Значит, вы специализируетесь по русской литературе? Скажите, как вы считаете, права ли была Татьяна, отказавшись бросить мужа и уйти с Онегиным» Гумилев был озадачен и потом не без основания говорил: «Он меня принял за гимназиста». О Баратынском ему так и не удалось сказать ни слова» (Адамович Г.В. Петербургский университет // Новое русское слово (Нью-Йорк). 7 марта 1969.). <...>Об отношении юного Гумилева к Тютчеву интересное свидетельство находим в предисловии родственника поэта В. В. Тютчева к изданию стихотворений Ф. И. Тютчева: «...в дни моей собственной юности я как-то встретил бродившего по полям, лугам и рощам нашего соседа по имению будущего поэта Николая Гумилева. В руках у него, как всегда, был томик Тютчева. «Коля, чего Вы таскаете эту книгу? Ведь Вы и так ее знаете наизусть?» — «Милый друг,— растягивая слова, ответил он,— а если я вдруг забуду и не дай Бог искажу его слова, это же будет святотатство»« (Цит. по: Тютчев Ф. И. Избранные стихотворения. Нью-Йорк, 1952. С. VIII)» (ПРП 1990. С. 358). Стр. 9. — О Бальмонте см. №№ 10, 28, 36, 39, 47 наст. тома и комментарии к ним. Стр. 34-35. — Цитируется ст-ние «Морская душа». Стр. 37-45. — Цитируется ст-ние «Душа горбуна». Стр. 48-63. — Приводится ст-ние «Отчего мне так душно...». Во всех цитатах из Бальмонта имеются ошибки, свидетельствующие, что Гумилев приводил их по памяти.

73. При жизни не публиковалось. **Печ. по публикации Р.Л. Щербакова.**

Соч III; Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн.5. М., 1993. (Лит. наследство. Т.92) (публикация Р.Л.Щербакова)

Автограф — в собрании Р.Л.Щербакова (на момент публикации).

Дат. : лето-осень 1918 — по датировке Р.Д.Тименчика (Соч III. С. 307-308) и Р.Л.Щербакова (Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн.5. М., 1993. С. 33 (Лит. наследство. Т.92)).

По мнению Р.Д.Тименчика, статья «предназначалась для затевавшейся летом 1918 года петроградской газеты «Театр» под редакцией Акима Волынского (издание не состоялось)» (Соч III. С. 307-308). Публикация статьи сопровождается чрезвычайно информативными вступительной статьей (Р.Д.Тименчик) и комментариями (Р.Л.Щербаков).

Р.Д. Тименчик, подробно остановившись на истории взаимоотношений поэтов, и сделав вывод о двойственном отношении Гумилева к Блоку («Гумилев неизменно отзывался о Блоке почтительно и восторженно, но при этом старался Блока изолировать, пресечь его влияние на молодых поэтов»), далее пишет: «Нетрудно заметить, что и разбор блоковских пьес в рецензии Гумилева произведен с точки зрения неких нормативных «правил», якобы неизменно обязательных для драматурга. Чтобы понять, какие правила подразумеваются в рецензии, следует рассмотреть драматургическую практику самого Гумилева» (Неизвестная статья Н.С. Гумилева «Театр Александра Блока» / Вступительная статья Р.Д. Тименчика, публикация и примечания Р.Л. Щербакова // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн.5. М., 1993. С. 23 (Лит. наследство. Т.92). По мнению Р.Д. Тименчика, которое подкрепляется ссылкой на интервью Гумилева 1918 г., где зафиксировано, среди прочего, его представление о современном театре как о театре исполненном «страстей, действий и возвышенных моментов», Гумилев «предпринял критику театра Блока» «с позиции трагедии героического действия» (Там же. С. 26). «Нельзя не заметить, что, подходя с позиций классицистической трагедии и упрекая «Розу и крест» в недостаточной конфликтности, Гумилев с невольной проницательностью указал на то свойство драматургической природы блоковской пьесы, которое роднит ее с театром Чехова, где был дискредитирован «традиционный образ действий, основанный на конфликте между героями в борьбе за практически определенные цели», с театром, основанным не на борьбе воль, ни на борьбе с препятствиями. <...> Беглый анализ Гумилева во многом верен, но осужденная им специфика «Розы и Креста» исторически оказалась предвосхищением тех путей, по которым пошла мировая драматургия XX века, отправляясь в значительной мере от Чехова. Этих театральных возможностей Гумилев не учитывал, и парадоксальным образом претензии Гумилева к недостаточной театральности драмы Блока можно считать претензиями именно литературными, а не театральными» (Там же.).

Стр. 2-3. — На момент выхода книги (август 1918) были поставлены «Балаганчик» (1906 г., постановка В.Э. Мейерхольда в театре В.Ф. Комиссаржевской) и «Незнакомка» (1913 г., постановка В.А.Соколова в Московском литературно-художественном кружке; 1914, постановка В.Э. Мейерхольда и Ю.М. Бонди в Тенишевском училище) — эти постановки Гумилев и имеет в виду. Однако Р.Л. Щербаков указывает, что в 1914 г. в Харькове была поставлена и «Роза и Крест». Стр. 8. — «Виктор Александрович Рышков (1863—1926) — писатель, драматург. Владимир Осипович Трахтенберг (1860—1914) — драматург, журналист» (прим. Р.Л. Щербакова). Стр. 23-24. — Никакого продолжения этой

темы в известных нам гумилевских текстах нет. Стр. 25-27. — «Сам автор [пьес] указывал в качестве лирического источника [«Короля на площади»] на поэму «Ее прибытие». В 1912 г. в примечаниях ко 2-й книге «Собрания стихотворений» он писал: «Я решаюсь поместить здесь эту слабую и неоконченную поэму потому, что она характерна для книги и для того времени, как посвященная разным несбывшимся надеждам (по моему тогдашнему замыслу) <...> Развитие той же темы — в лирической драме «Король на площади»« (А.Блок. Собрание стихотворений. Книга 2. М., «Мусагет». 1912. С. 392). В примечаниях ко 2-й книге «Собрания стихотворений» Блок отметил, что лирическая драма «Незнакомка» продолжила цикл его стихов 1905—1906 гг.: «Незнакомка», «Там дамы щеголяют модами...», «Твое лицо бледней, чем было...», «Шлейф, забрызганный звездами...», «Там, в ночной завывающей стуже...». Указание Гумилева, что «Незнакомка» вышла из «Снежной маски» ошибочно, так как Блок закончил драму 11 ноября 1906 г., а тридцать стихотворений, составивших «Снежную маску», создавались с 3 по 13 января 1907 г.» (прим. Р.Л. Щербакова). Ср. то же соотношение блоковской символики в № 44 наст. тома. Стр. 34-35. — 7-11 апреля 1914 года; «доктор Дапертутто» — псевдоним В.Э. Мейерхольда. Стр. 68-70. — Жертвенник, действительно, помещался перед орхестрой греческого театра, однако на нем воскуривались жертвы бескровные; зато в дионисийском культе, в лоне которого и развилась трагедия, практиковались животные жертвы, а во время вакханалий, являвшихся частью культа, гибли и люди. Стр. 74-75. — «Возможно, Гумилев имеет в виду объявление в газете «Новая жизнь» от 16 июля 1918 г., в котором сообщалось, что следующий сезон МХТ откроет драмой «Роза и Крест»» (прим. Р.Л. Щербакова).

74. При жизни не публиковалось. **Печ. по: Тит Петроний Арбитр. Матрона из Эфеса / Перевод с лат., послесловие и примечания Г.И. Гидони, с предисловием Н.С. Гумилева и с 12-ю гравюрами на дереве Григория Гидони. Пг., 1923.**

ЗС -- ПРП 1990 -- Соч III -- Полушин; Тит Петроний Арбитр. Матрона из Эфеса / Перевод с лат., послесловие и примечания Г.И.Гидони, с предисловием Н.С. Гумилева и с 12-ю гравюрами на дереве Григория Гидони. Пг., 1923 -- Гумилевские чтения 1984 -- Тит Петроний Арбитр. Матрона из Эфеса. Репринтное воспроизведение изд. 1923. Л., 1990; ЛО (публикация А.В.Лаврова и Р.Д. Тименчика).

Автограф — ИРЛИ. Р. III. Оп. I. Ед.хр. 1011, с пометой: «Из коллекции Г.И. Гидони. Написано летом 1918».

Дат.: лето 1918 — по помете на автографе.

Вступление к «Матроне из Эфеса» Тита Петрония Арбитра. Публикация вставной новеллы из романа «Сатирикон» (фрагмент 111-112) римского писателя Тита

Петрония (Petronius ум. в 66 г.), названного Тацитом «арбитром изящества» (elegantiae arbiter — Анналы. XVI. 18-20) была первой в серии книг издательства «Книжная редкость», организованного в 1918 г. Григорием Иосифовичем Гидони (1895—1937, см. о нем: Художники народов СССР. М., 1976. Т. 3. С. 37). В издательстве, как явствует из анонса, написанного Гумилевым, предполагалось издать его «Абиссинские песни» (см. комментарий к № 66 наст. тома), а также «Письма о танце» Апулея и «Письма о живописи» Дюрера (см.: Неизд 1986. С. 86 ПРП 1990. С. 345-346), однако новелла Петрония стала единственной книгой, выпущенной «Книжной редкостью».

Стр. 1-2. — Названные Гумилевым исторические персонажи — легендарный ассирийский царь Сарданапал, древнегреческий политический деятель Алкивиад (ок. 450-404 до н.э.), князь Таррентский, крестоносец Боэмунд I (Bohemund 1065—1111), первый министр английского короля Карла I Джордж Вильерс, герцог Бэкингем (Buckinham 1592—1628) — вошли в историю как изощренные эстеты, любители роскоши и шокирующих эспкапад, эпатировавших их современников. Джордж Брюммель (Buckinham 1778—1830) был образцом для последователей «стиля дэнди»; книга о нем Жюля-Амеде Барбе д'Оревильи (Barbey d'Aurevilli, 1808—1889), «Дэндизм и Джордж Брюммель», упомянутая Гумилевым в стр. 9, была издана в 1912 г. издательством «Альциона» (пер. М.А. Петровского) с предисловием М.А. Кузмина. Стр. 7. — Св. Серафим Саровский (1760—1830) — иеромонах Саровской пустыни, великий просветитель, чудотворец и аскет, канонизированный Русской Православной Церковью. Стр. 21-22. — Петроний издевался в своем романе над нравами римских «нуворишей» — разбогатевших рабов-вольноотпущенников, пытавшихся подражать аристократам-патрициям; высмеивал он также и литературные опыты императора Нерона. Последнее стоило ему жизни: по приказу августейшего автора критик его произведений вскрыл себе жилы.

75. Жизнь искусства. 1 ноября 1918

ПРП 1990 -- Соч III -- Изб (Вече); Лекманов; Новый журнал (Нью-Йорк). 1978. Кн. 133 (публикация Г.П. Струве) -- ЛО (публикация А.В.Лаврова и Р.Д. Тименчика).

Дат.: до 1 ноября 1918 — по времени публикации.

Рецензируется книга: Арион. Владимир Злобин, Дмитрий Майзельс, Георгий Маслов, Николай Оцуп, Анна Регатт, Всеволод Рожденственский, Виктор Тривус. Пб.; Сиринга, 1918. Сборник назван именем древнегреческого поэта Ариона (7 в до н.э.), легенда о чудесном спасении которого дельфином вдохновляла многих художников, веривших в особую миссию поэта, хранимого провидением в житейских «бурях». А.С. Пушкин использовал образ Ариона в одноименном ст-нии, которое цитирует Гумилев в начале рецензии. В библиотеке ИРЛИ сохранился экземпляр сборника с надписью (рукой В.А.Рождественского): «Николаю Степановичу Гумилеву — благодарный «Арион». 25.X.1918 г. СПб.».

Стр. 22-23. — «Многочисленные заявления Гете о принципиальной «беспартийности» поэтического творчества (см., например, записи от 15 мая 1831 г, от 4 мая 1827 г., 14 марта 1830 г. в кн.: Иоганн Петер Эккерман. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981. С. 435, 531, 606-607) были созвучны эстетическим взглядам Гумилева: по его убеждению, подлинно художественное творчество должно быть самоценным, автономным по отношению к внехудожественной реальности» (ЛО. С. 110). Стр. 27-29. — «В «Арион» вошли подборки стихов Вл. Злобина, Дм. Майзельса, Г. Маслова, Н.Оцупа, А.Регатт, Вс. Рождественского, В. Тривуса. Ср. письмо А. Блока к П.Н. Зайцеву от 6 февраля 1919 г.: «Есть теперь кружок молодых поэтов, группирующихся около Горького и издательства «Арион». Мне лично их сборник не нравится, но, кажется, среди них есть подающие надежды. (ИМЛИ. Ф. 15. Оп. 2. Ед. хр. 21). Стихи Вл. Злобина, Дм. Майзельса, Г. Маслова вошли в альманах «Восемьдесят восемь современных стихотворений, избранных З.Н. Гиппиус»». (ЛО. С. 110) Стр. 35. — Злобин Владимир Ананьевич (1894—1967) — поэт, литературный критик, публицист, журналист, мемуарист. В литературном кружке «Арион» участвовал будучи студентом историко-филологического факультета Петроградского университета. В 1919 г. стал секретарем Мережковских и вместе с ними эмигрировал. В эмиграции был влиятельным участником литературной жизни «русского Парижа», секретарем литературных собраний «Зеленая лампа», соредактором журнала «Новый корабль»; входил в Союз русских писателей и журналистов, участвовал в литературном объединении «Круг». После смерти З.Н.Гиппиус написал о ней книгу воспоминаний «Тяжелая душа». Стр. 36-37. — «Неврастеническими» являются ст-ния «Ни о чем не думал и жил как в башне...», «Шкурное», «Университет». «Неврастеническое» начало у Гумилева являлось «симптомом» символистского типа художественного мировосприятия (см. стр. 75-77 № 56; ср. также ст. 22 (IV) — «Я не оскорбляю их неврастенией) и, действительно, в этих стихах заметно влияние творчества З.Н. Гиппиус (которой посвящено первое ст-ние). Стр. 40. — Имеются в виду ст-ния «Нет времени и нет пространства...», «Живи и верь своей надежде...», «Не примирюсь — не покорюсь...». Стр. 45-48. — Цитируется ст-ние «Живи и верь своей надежде...». Стр. 49. — Майзельс Дмитрий Львович — поэт. Д.Л.Майзельс был типографским рабочим, уезжал на заработки в США, в начале Мировой войны вернулся в Россию. В 1916 г. вместе с В.А. Злобиным сотрудничал в журнале семьи Рейснеров «Рудин». В 1918 г. вышла книга его стихов «Трюм» (см.: ЛО. С. 110). Стр. 50-51. — Цитируется ст-ние «1917 год», которое Гумилев сравнивает со ст-нием «Жалоба провинциальной луне» французского поэта-символиста Жюля Лафорга (Laforgue 1860—1887). Стр. 51-53. — Цитируется ст-ние «В семье». Стр. 54-56. — Цитируется ст-ние «Портрет». Стр. 62. — Маслов Георгий Владимирович (1895—1920) — поэт, литературовед. В литературном кружке «Арион» участвовал будучи студентом историко-филологического факультета Петроградского университета; активный участник Пушкинского семинара С.А. Венгерова. В 1922 г. с предисловием Ю.Н. Тынянова была опубликована его поэма

«Аврора». Стр. 69-80. — Приводится ст-ние «Не предвидит сердце глупое...». Стр. 81. — Оцуп Николай Авдеевич (1894—1958) — поэт, прозаик, литературовед, мемуарист. В 1913 г. окончил царскосельскую Николаевскую гимназию, учился в парижском Коллеж де Франс, где слушал лекции Анри Бергсона, затем — в Петроградском университете на историко-филологическом факультете. В 1918 г. знакомится с Гумилевым и в последние годы жизни поэта входит в его ближайшее окружение (позднее он напишет целый ряд мемуарных работ, посвященных этому периоду). С 1922 г. — эмигрант. В литературной жизни «русского зарубежья» Н.А. Оцуп становится одной из ключевых фигур в качестве главного редактора парижского журнала «Числа», одного из ведущих эмигрантских художественно-литературных изданий 1930-х годов. В 1951 г. получил в Сорбонне докторскую степень за диссертационное исследование жизни и творчества Гумилева. В последние годы жизни занимался преподавательской работой. Стр. 90-93. — Цитируется ст-ние «Когда рассеянный приятно...». Стр. 95-98. — Цитируется ст-ние «Туннель». Стр. 99. — Анна Регатт — псевдоним Е.М. Тагер. Тагер Елена Михайловна (1895—1964) — поэтесса, прозаик, литературовед. Стр. 100-103. — Говоря о влиянии Ахматовой Гумилев, прежде всего, имеет в виду ст-ние «И я уже не хорошею...», действительно, представляющее собой «каталог» ахматовских заимствований:

<...>
Как быстро ходит иголка
По белому полотну,
Как много яркого шелка
Уходит за ночь одну.

Спокойна душа немая,
Спокоен уставший взор.
Сижу. Молчу. Вышиваю
Ненужный, яркий узор.

Стр. 109-120. — Цитируется ст-ние «Стадо вернулось с ревом и стоном...». Стр. 121. — Всеволод Александрович Рождественский (1895—1977) к этому времени выпустил первый сборник «Гимназические годы» (СПб., 1914), стихи которого были проникнуты влиянием творчества Гумилева. «Этот человек был поэтом, — писал в своих воспоминаниях о Гумилеве В.А. Рождественский, — имя которого не должно угаснуть в нашей литературе. Влияние этого имени продолжалось не одно десятилетие, и ему многие обязаны в приемах своего мастерства — одни больше, другие меньше — такие наши современники, как Николай Тихонов, Илья Сельвинский, Павел Антокольский, Георгий Шенгели и др. <...> Вероятно, после Жуковского и Лермонтова не было в нашей классике более ярко выраженного носителя действенной, на высокой ноте звучащей романтики — в благородном понимании этого слова» (Рождественский Вс.А. Н. С.Гумилев. Из запасов памяти // Исследования и материалы. С. 401-402). Стр. 131-135. — Два первых в подборке

Рождественского ст-ния — «Игрушечный магазин» и «В детском сквере». Положительно оценены, таким образом ст-ния «Высокой радости, ты знаешь, не дано...», «Листопад», «Видение» (последнее цитируется в стр. 137-145). Стр. 146. — Тривус Виктор Моисеевич (1895—1920 (?)) — поэт. В 1914—1916 гг. учился на классическом отделении историко-филологического факультета Петроградского университета, печатался в «Новом журнале для всех» и журнале «Рудин». В 1916 г. призван на военную службу, в 1918 г. поступил в Красную Армию, что повлияло на тематику его ст-ний (в «Арион» вошли его ст-ния «Заседание Совета Солдатских и Рабочих депутатов» и «Из дневника Бухарского похода»). Пропал без вести во время польского похода. Стр. 147-153. — О П.П.Потемкине см. №№ 20, 33, 41 наст. тома и комментарии к ним. «К «дразнящему автобиографизму» Гумилев, по видимому относил такие строки Тривуса, как «И злое имя Антонины / Всех обольстительней имен», «Жила ты в Старой Руссе, / Потемкинская, двадцать», «Пусть тетка из Валдая / Одна, крестясь, поплачет» <...> Ср. у Потемкина: «Из мужских имен на свете / Всех противней мне Андрей», «О шляпка милая! Как ты / Напоминаешь шляпку Жени», «Как ласковы, как сини / Глаза любимой Тони», «Как пойдешь по Болховской / И свернешь направо»» (ЛО. С. 111). Стр. 158-170 — цитируется ст-ние «На смерть Кэт».

76. Гильгамеш. Вавилоиский эпос. Пг., 1919.

СС IV -- Изб (Кр) -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III; Ново-Басманная. 19. М., 1990.

Дат.: конец 1918 — начало 1919 — по времени выхода книги.

Предисловие к изданию древневавилонского эпоса «Гильгамеш» (II тысячелетие до нашей эры) в переводе Гумилева. См. текст данного перевода и комментарии к нему в т. IX наст. издания. «Работу над переводом (по подстрочнику В.К. Шилейко) Гумилев начал весной 1914 г.; тогда же будущий перевод был предложен журналу «Русская мысль», но редакция этим проектом не заинтересовалась. Перевод был завершен в 1918 г.» (ПРП 1990. С. 346).

Стр. 4. — Шилейко Владимир Казимирович (1891—1930) — востоковед-ассириолог, писатель, переводчик. Входил в ближайшее окружение Гумилева в 1910-е годы (см. комментарии к № 1 (V)). После того, как его роман с Ахматовой стал причиной ее развода с Гумилевым (1918), дружеская близость, разумеется, прекратилась, уступив место, впрочем, не ненависти, а корректно-сдержанным отношениям, не мешающим творческому общению. В.К.Шилейко написал обстоятельное историческое и текстологическое введение к гумилевскому переводу. Отметив высокое качество издания, Н.О. Лернер завершил свою рецензию на «Гильгамеш» пожеланием: «От учено-поэтического союза Гумилева и Шилейко хотелось бы ждать также перевода других частей того же эпоса (Сотворение мира, Схождение Иштар в преисподнюю)» (Жизнь искусства. 17-18 мая 1919). Сбыться этому пожеланию было, к сожалению, не суждено.

77. При жизни не публиковалось. **Печ. по автографу.**

ЗС -- ПРП 1990 -- Соч III -- Полушин; ЛО (публикация А.В. Лаврова и Р.Д. Тименчика).

Автограф — ИРЛИ. Р. I. Оп. 5. Ед. хр. 340 (вместе с письмом к А.Н.Тихонову-Сереброву с пометой (о получении?) «4 февраля 1919 г.»). Текст написан по новой орфографии.

Дат.: до 4 февраля 1919 — по помете на письме А.Н.Тихонову-Сереброву.

«В рукописи <...> текст заглавия не имеет. Хранится вместе с письмом Гумилева в издательство «Всемирная литература» к А. Н. Тихонову-Сереброву, на котором поставлена дата (видимо, получения письма): 4 февраля 1919 г. Скорее всего к этому времени относится и сама рукопись (текст написан по новой орфографии).

По свидетельству Н. А. Оцупа, Гумилев в 1919—1920 гг. читал лекции «о новой поэзии, о французских символистах» (Оцуп Н. А. Н. С. Гумилев: Воспоминания // Последние новости (Париж). 26 августа 1926); ср. воспоминания Г. В. Адамовича: Когда-то Гумилев в тесном замкнутом кружке, «для избранных», читал о французской поэзии лекции: бывало интересно, даже увлекательно,— в частности, о Мореасе, которого Гумилев особенно любил. Но о Малларме стыдно было слушать! Гумилев его высокомерно «опровергал», противопоставляя ему Готье и парнасцев и цитируя его стихи, в том числе и «Лебедя», повторял: «Не знаю, для чего это написано»« (Адамович Г. О Штейгере, о стихах, о поэзии и прочем // Опыты (Нью-Йорк). 1956. № 7. С. 31). А.Я. Левинсон в рецензии на книгу Гумилева «Романтические цветы», назвав ее автора «молодым» французским поэтом на русском языке», предположил у него «внимательное изучение» Виктора Гюго и поэтические импульсы от «Пьяного корабля» А. Рембо и «Passeur d'eau» Э. Верхарна (Современный мир. 1909. № 7. С. 188-191). О сочетании у Гумилева романтизма Гюго с холодной сознательностью парнасцев писал и Б. Олидорт в рецензии на его книгу «Костер» (Орфей (Ростов-на-Дону). 1919. № 1. С. 66)» (ПРП 1990. С. 347-348).

Стр. 2. — О Ф. Малербе см. комментарии к № 24 наст. тома. Стр. 3. — Никола Буало (Boileau, 1636-1711) — создатель поэтического канона французского классицизма (трактат «Поэтическое искусство» (1674)). Стр. 47-54. — О «неороманской школе» и «научной поэзии» см. комментарии к № 17 наст. тома. Стр. 60. — О поэтах группы «Аббатство» см. комментарий к № 59 наст. тома. Стр. 61. — Об Э. Верхарне см. комментарий к № 11 наст. тома.

78. Кольридж С.Т. Поэма о старом моряке / Перевод и предисловие Н. Гумилева — Пг., 1919.

СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III.

Дат.: лето-осень (?) 1919 — по датировке В.К. Лукницкой (Жизнь поэта. С. 227).

Предисловие к изданию «Поэма о старом моряке» Самуэля-Тейлора Кольриджа (Coleridge, 1772—1834) в переводе Гумилева. См. текст данного перевода и комментарии к нему в т. IX наст. издания.

Стр. 1-6. — Согласно версии В. Водсворда, первым толчком к созданию «Старого моряка» был сон о корабле-призраке, который привиделся другу Кольриджа мистеру Круикшенку. Завязку с убийством альбатроса придумал для Кольриджа Водсворд, прочитавший «книгу Шелвока, что, огибая мыс Горн, они часто видели в тех широтах альбатросов, огромных морских птиц...» (см.: Кольридж С.Т. Стихи. М., 1974. С. 247-248). Стр. 30-31. — Имеется в виду ст-ние Водсворда «Слепой мальчик». Стр. 91. — Цитируются слова Старого Моряка из седьмой части поэмы:

О, Брачный Гость, я был в морях
Пустынных, одинок,
Так одинок, как, может быть,
Бывает только Бог.

Стр. 93-94. — Цитируются финальные стихи поэмы:

Моряк, с глазами из огня,
С седою бородой
Ушел, и следом Брачный Гость
Побрел к себе домой.

Побрел, как зверь, что оглушен,
Спешит в свою нору:
Но углубленней и мудрей
Проснулся поутру.

Стр. 95-97. — Перевод Ф.Б. Миллера появился в «Библиотеке для чтения» (1851. Т. 108), перевод А.А. Коринфского — отдельной книжкой в 1893 году.

79. При жизни не публиковалось. **Печ. по: Саути Р. Баллады / Переводы под редакцией и с предисловием Н. Гумилева — Пг., 1922.**

СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Полушин; Саути Р. Баллады / Переводы под редакцией и с предисловием Н.Гумилева — Пг., 1922.

Дат.: декабрь 1919 — по датировке В.К. Лукницкой (Жизнь поэта. С. 227).

Предисловие к изданию баллад Роберта Саути (Southey, 1774-1843). В этом сборнике, подготовленном издательством «Всемирная литературы», Гумилевым была переведена баллада «Предостережение хирурга» — см. текст данного перевода и комментарии к нему в т. IX наст. издания.

Стр. 24-25. —

Боб Соути! В вас поэта-лауреата
Не чтить не может английский поэт,
И хоть теперь вы тори, а когда-то

Вы были вигом — так устроен свет,—
Где зрю эпического ренегата?
В Озерной школе, с местом или нет?
По мне же сладкие поэты эти
Всего «две дюжины дроздов в паштете»...

(Байрон Д.Г. Пролог к поэме «Дон Жуан», перевод Гумилева — см.: Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1988. № 4, С. 359). Стр. 29. — В 1837 и 1844 гг. вышло два издания Собрания сочинений Р. Саути в 10 томах.

80. При жизни не публиковалось Печ. по: **Французскне народные песни. Пг.-Берлин, 1923.**

СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III; Французские народные песни. Пг.-Берлин, 1923 -- Французские народные песни. 2-е изд. Шанхай: Дракон. Б.г..

Автограф — РГАЛИ. Ф. 147. Оп. 1. Ед. хр. 14.

Дат.: 25 декабря 1919 — по датировке В.К.Лукницкой (Жизнь поэта. С. 227).

Предисловие к сборнику французских народных песен в переводе Гумилева. См. текст данных переводов и комментарии к ним в т. IX наст. издания.

Стр. 9. — О Ж. Мореасе см. комментарии к №№ 17, 59 наст. издания. Метерлинк Морис (Maeterlinck, 1862—1949) — бельгийский драматург, поэт, эссеист и теоретик символизма; мотивы, пришедшие из средневекового фольклора присутствуют во многих его произведениях, прежде всего — в знаменитой «Синей птице». О Э. Верхарне см. № 11 наст. тома и комментарии к нему. Стр. 71-77. — Имеются в виду песни «Девушка, превращенная в утку», «Вестник соловей», «Удивительный корабль». Стр. 90-91. — Имеются в виду песни «Рено и его четырнадцать жен» и «Жан Рено».

81. При жизни не публиковалось. **Печ. по автографу.**

Соч III.

Автограф 1 –РГАЛИ. Ф. 147. Оп. 1. Ед. хр. 14 .

АвтограФ 2, черновой набросок, др.ред. — РГАЛИ. Ф. 147. Оп. 1. Ед. хр. 14.

Дат.: 1920 — по датировке Р.Д.Тименчика (ПРП. С. 342).

О Теофиле Готье см. № 37 наст. тома и комментарии к нему.

Стр.20-22. — Книга «Альбертус или Душа и грех, теологическая поэма» (1832) была, по сути, расширенным переизданием «Стихотворений» 1830 года и особенного успеха не имела, т.к. в Париже в момент ее издания была эпидемия холеры. Стр. 144. — Об А. де Ламартине см. комментарий к № 64 наст. тома. Мюссе Альфред де (Musset, 1810—1857) — французский поэт-романтик, прозаик, драматург. Об А. де Виньи см. комментарии к № 17 наст. тома. Стр. 67-70.

В волненьи легкого размера
Лагун я вижу зеркала,
Где Адриатики Венера
Смеется розово-бела.

Соборы средь морских безлюдий
В теченьи музыкальных фраз
Поднялись, как девичьи груди,
Когда волнует их экстаз.

(«На лагунах» (из цикла «Вариации на тему венецианского карнавала»), перевод Гумилева). Стр. 74. — О Ф. Малербе см. комментарии к № 24 наст. тома. Стр. 79-80. — Имеется в виду ст-ние «Silentium» Ф.И. Тютчева. Стр. 88. — О Сент-Беве см. № 37 наст. тома.Стр. 91. — О П. де Ронсаре см. комментарии к № 24 наст. тома. Стр. 94. — О Ф.Вийоне как об одном из «предтеч акмеизма» см. № 56 наст. тома и комментарии к нему. Стр. 133. — Суинберн Алжерон Чарльз (Swinburne 1837—1909) — английский поэт, драматург, критик. Стр. 135. — Георге Стефан (George 1868—1933) — поэт, крупнейший представитель немецкого символизма. Стр. 135-136. — Стихотворения Готье переводили в XIX века О.Н. Чюмина и В.Г.Бенедиктов. Гумилеву принадлежит единственный полный перевод «Эмалей и камей» на русский язык (вышел в 1914 г.).

82. При жизни не публиковалось. **Печ. по: Толстой А.К. Избранные сочинения. Пг., 1921.**

СС IV -- ЗС -- ПРП 1990 -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- ОС 1991; Толстой А.К. Избранные сочинения. Пг., 1921 -- Толстой А.К. Избранные сочинения. Пг.--Берлин, 1923.

Автограф — ИРЛИ. Р. I. Оп. 5. Ед.хр. 147.

Дат.: март 1920 — по упоминанию сроков сдачи материалов для данного издания в дневнике К.И. Чуковского (Чуковский К.И. Дневник (1901—1929). М., 1991. С. 142).

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

Предисловие к изданию сочинений Алексея Константиновича Толстого (1817-1875).

83. При жизни не публиковалось. **Печ. по автографу.**

Неизд 1986 -- ЗС -- ПРП 1990 -- Соч III -- Полушин -- Проза поэта; Вестник РХД. 1985. № 144 (публ. Ш. Греем).

Автограф — РГАЛИ. Ф. 147. Оп.1. Ед. хр. 14. Л. 1-6, с пометой «1919—1920 гг.».

Дат.: осень 1920 — по датировке Р.Д.Тименчика (ПРП. С. 349).

«Текст статьи — это предисловие к неосуществленному изданию Бодлера в издательстве «Всемирная литература». Работа над книгой была завершена к осени 1920 г.

(Литературное наследство. Т.92. Кн.4. С. 566) — этим временем, по-видимому, и датируется предисловие» (ПРП 1990. С. 349).

Стр. 6. — «В письме к Бодлеру 1859 г. по поводу присланного автором стихотворения «Семь стариков» Гюго писал: «Вы одариваете небеса искусства неведомо каким мрачным лучом. Вы создаете новый трепет» (ПРП 1990. С. 349). Стр. 7-8. — О Сент-Бёве и Теофиле Готье см. №№ 37, 81 наст. тома. В обеих статьях эти имена сочетаются в контексте рассказа о популяризации наследия французской поэзии XVII в., и прежде всего, самого выдающегося из «плеяды» — Ронсара в эпоху французского романтизма. Возможно, что это указывает и на генезис самого Бодлера в его восприятии Гумилевым. Стр. 16. — Банвиль Теодор де (Banville 1823—1891) — французский поэт, участник группы «парнасцев» (см. комментарий к № 37 наст. тома). «Клоунские оды» («Odes funambulesque», 1873) — его книга стихов. Стр. 25-26. — О Томасе де Квинси и Бодлере как о самых ярких авторах в европейской «литературе наркомании» см. комментарии к № 15 наст. тома. С творчеством Э.По Бодлер познакомился в 1846 г., очень увлекся и какое-то время всецело посвятил изучению этого художника; Бодлер был переводчиком По на французский язык. Стр. 29-30. — Имеется в виду «Потерянный и возвращенный рай». Стр. 42-46. — Ср. эту характеристику «унижаемого» но «героического» XIX века ср. со ст-нием № 72 (VI). Стр. 57. — Лассаль Фердинанд (Lassalle 1825—1864) — основатель немецкой партии социал-демократов, экономист и политический деятель. Стр. 90-100. — «Письмо Гюстава Флобера к Луизе Колле от 18 сентября 1846 г.» (ПРП 1990. С. 349). Стр.130. — Ришпен Жан (Richepin 1849—1926) — французский писатель, автор произведений о «деклассированных», «угнетенных» и т.п. Стр. 142-143. — О М. Роллина и И. Жилькене (умер в 1926; «Ночь» — сборник его ст-ний (1897)) см. комментарии к № 17 наст. тома. Стр. 149-150. — О С. Малларме см. №№ 17, 56 наст. тома. Стр. 153-154. — Клодель Поль (Claudel 1868—1955) — поэт, драматург, дипломат, воскрешавший «одический стиль» («Пять больших од», 1904—1908). О Ф. Жамме см. комментарий к № 41 наст. тома.

84. При жизни не публиковалось. **Печ. по: Цех Поэтов. Альманах. Вып. II-III. Берлин, 1923.**

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- Ст ПРП -- ЗС -- Изб (Слов) -- ПРП 1990 -- СтПРП (ЗК) -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Полушин -- Изб (Слов) 2 -- ОС 1991 -- СП (Ир) -- Русский путь --Русский путь 2 -- ОЧ -- СПП 2000 -- СС 2000 -- Изб (Вече) -- Проза поэта; Цех Поэтов. Альманах. Вып. II-III. Берлин, 1923 -- Ахматова А.А., Гумилев Н.С., Гумилев Л.Н. Свиданье -- не свиданье. Тверь, 1996; Русская речь. 1989. № 5 -- Полиграфист и издатель. 1995. № 5.

Дат.: 1919—1921 — по времени чтения Гумилевым лекций по теории поэзии и возникновению замысла книги по данной теме.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

Статья писалась Гумилевым как вступление к книге по теории поэзии — отсюда многочисленные «отсылки» в тексте к так и неосуществленному «продолжению». После гибели Гумилева текст статьи, вместе с оставшимся архивом поэта, перешел к первому публикатору — Г.В. Иванову, который и опубликовал его в альманахе осиротевшего «Цеха» и в ПРП. «Статьи «Читатель» и «Анатомия стихотворения», — писал Г.М.Фридлендер, — частично повторяют друг друга. Можно предположить, что они были задуманы Гумилевым как два хронологически различных варианта (или две взаимосвязанные части) вступления к «Теории интегральной поэтики». Гумилев суммирует здесь те основные убеждения, к которым его привели размышления о сущности поэзии и собственный поэтический опыт. Впрочем, многие исходные положения этих статей <...> были впервые бегло высказаны в «Письмах о русской поэзии»» (ПРП 1990. С. 37).

Подробный разбор статьи дан Ю.В.Зобниным. «В предисловии к неосуществленной «Теории интегральной поэтики» — статье, известной сейчас под названием «Читатель» <...> Гумилев размышляет над природой взаимоотношений поэта и читателя, стремясь, как он изящно выразился, «фонарем познания осветить закоулки... темной читательской души».<...> Положения статьи Гумилева следующие.

1) Сферой действия поэзии является личностное бытие человека. «Поэзия для человека, — пишет Гумилев, — один из способов выражения своей личности и проявляется при посредстве слова, единственного орудия, удовлетворяющего ее потребностям». Другим способом выражения личности, является религия: <...> Здесь нужно заметить — коль скоро речь идет о сопоставлении поэзии с религией — что в христианской философии <...> личностное бытие человека связано с «потусторонней» сферой мироздания, в отличие от «физического», по-сю-стороннего человеческого «быта».

2) Вне сферы личностного бытия человека и связанной с этой сферой духовной работы собственно поэзия не существует. Из этого следует, что поэт — художник «узкого профиля», ибо «...поэзия заключает в себе далеко не все прекрасное, что доступно человеку». Художника могут вдохновить как этические так и эстетические проблемы, никак не связанные с обязательной для личностного бытия метафизической проблематикой. <...> Искусство, таким образом, «увенчивается» поэзией, но не исчерпывается ею: наряду с художниками-поэтами существуют и художники-прозаики, остающиеся таковыми даже при использовании стихотворной формы <...>

3) Равно существуя в сфере личностного бытия человека, религия и поэзия, в то же время качественно разные типы выражения этого бытия. «Религия обращается к коллективу. <...> Поэт всегда обращается к <конкретной> личности. <...> От личности поэзия требует того же, что религия от коллектива <...>»

4) Деятельность поэта является духовной деятельностью и, потому, в основании своем она — онтологична (т.е. связана с тайной первопричины бытия, открыта влиянию потусторонних сил) и иррациональна.<...> Воздействие поэта на читателя — т. е. сообщение тому «последнего и главного, без познания чего не стоило земле и рождаться» — происходит особым путем, нисколько не похожим на собесе-

дование читателя с художником-прозаиком. Поэт как бы заново рождает читателя. «...Поэтическое творчество есть оплодотворение одного духа другим посредством слова, подобное оплодотворению естественному... <...> Прекрасное стихотворение входит в <...> сознание [читателя] как непреложный факт, меняет его, определяет его чувства и поступки».

5) «Онтологизм», присущий деятельности поэта, не отменяет его личной ответственности за плоды своей деятельности, а, напротив, усиливает ее. Поэт не должен быть игрушкой в руках воздействующих на него потусторонних сил, равно как не должен выдавать относительное за абсолютное, влияние «прозаических» идей и чувств — за плоды вдохновения. <...>

6) Главным и лучшим критерием, определяющим духовно-здоровое поэтическое творчество, является формальное «здоровье», присущее результатам деятельности поэта — созданным им стихотворениям. Подобно тому, как здоровое тело свидетельствует о присутствии в нем здорового духа, подлинно-ценное стихотворение обладает совершенной и гармоничной формальной организацией. <...> Стихотворение должно быть понятно, полнозвучно, стройно — так, что формально-поэтический анализ не обнаружил бы в его составляющих частях каких-либо «патологий». Только такое стихотворение способно позитивно воздействовать на читателя, укрепляя его духовную жизнь. И, напротив, поэт, безответственно относящийся к своей миссии «духовного родителя», безрассудно поддавшись непонятно откуда явившемуся творческому импульсу или увлекшись сиюминутными проблемами, всегда будет автором стихотворений уродов, возможно привлекательных внешне для непосвященных в тайны поэтического ремесла читателей, но таящих в глубинах своей «физиологии» скрытые изъяны. Такие стихотворения будут духовно заражать читателя, сообщать гибельные импульсы, ведущие, в конце концов к духовной смерти. Читатель, потому, по мнению Гумилева, «вправе и должен» требовать от поэта «некоторое совершенство» в области поэтики стихотворения и, приступая к знакомству с творчеством избранного им художника задаться, среди прочего, мыслью: «есть ли в нем все, что надо и в достаточной мере, чтобы оно жило». В противном случае, беззаботный читатель может нарваться на гальванизированный силами зла труп, который отравит насмерть все и вся.

7) В культуре Нового времени и, особенно, в культуре Х1Х века произошло эклектическое смешение поэзии с прозой, с одной стороны, и с религией — с другой. Сейчас уже «невозможно найти точной границей между поэзией и прозой, как не найдем ее между растениями и минералами, животными и растениями». Это обусловлено в немалой степени крайне самоуверенной и некультурной читательской аудиторией, не понимающей подлинный смысл деятельности поэта. <...> Что ищет современный читатель в общении с поэтом? Ответы на наболевшие бытовые, социальные, политические, философские вопросы? Но такой взгляд наивен, ибо для чего поэту, вдруг захотевшему учить ближних уму-разуму, облекать в совершенную словесную форму — стих — то, что гораздо проще и доступнее передается посредством статьи, трактата или доклада? Кому нужна лекция... в стихах? Тогда, может

быть, читателя привлекают формальные находки, удачное сочетание звуков и красивых выражений? Но такой читатель кажется снобом: поиск самодостаточной красоты — не превращается ли в пустую словесную эквилибристику, фокусничество? Не привлекает Гумилева и современный экзальтированный читатель, непременно ожидающий от поэта чуда, тогда как подобное ожидание было бы более уместно либо от спирита-медиума, либо, на худой конец, от фокусника в цирке <...>.

8) Тем не менее, даже сейчас подлинные поэты, поэты духовно зрелые и сознающие свою особую миссию среди «литераторов», существуют, хотя читательская аудитория их до обидного мала <...>.

9) И в то же время, некоторые признаки обещают, что в будущем, возможно — в ближайшем будущем, обстоятельства вдруг сложатся так, что подлинные поэты внезапно обретут невиданную читательскую аудиторию и будут играть принципиально важную роль в истории человечества» (Зобнин. С. 80-83).

Статья «Читатель», таким образом, оказывается религиозно-философским оправданием деятельности Гумилева — теоретика стиха: возвращаясь к символистской идее «поэта-медиума», он переосмысляет эту идею, указывая на ответственность художника перед читателем и осмысляет требование «формального совершенства» стиха, высказанное им еще в «предакмеистические» годы (см. № 24 наст. тома и комментарии к нему) в принципиально-новом, «сотериологическом» контектсте. Статья «Читатель» носит следы «поэтократической» концепции (восходящей, очевидно к Платону), которую Гумилев исповедовал в трагические годы войны и революции. «...Он уверен в том, что, если политикой будут заниматься поэты или, по крайней мере, писатели, они никогда не допустят ошибок и всегда смогут найти между собой общий язык. Короли, магнаты или народные толпы способны столкнуться в слепой ненависти, литераторы же поссориться не в состоянии», — передает слова Гумилева Г.К.Честертон (см.: Исследования и материалы. С. 301). «Слово ПОЭТ, — свидетельствует К. И. Чуковский, — Гумилев в разговоре произносил каким-то особенным звуком — ПУЭТ — и чувствовалось, что в его представлении это слово написано огромными буквами, совсем иначе, чем все остальные слова. Эта вера в волшебную силу поэзии, «солнце останавливавшей словом, словом разрушавшей города», никогда не покидала Гумилева. В ней он никогда не усомнился. Отсюда и только отсюда то чувство необычайной почтительности, с которым он относился к поэтам и раньше всего к себе самому, как к одному из носителей этой могучей и загадочной силы» (Чуковский К. И. Воспоминания о Н. С. Гумилеве // Жизнь Николая Гумилева. Л., 1991. С. 136).

Стр. 50. — Косвенная, но очень высокая оценка Гумилевым творчества Гюстава Флобера; что касается прозаических произведений собственно поэтов — Бодлера и Артура Рембо, то имеются в виду их прозаические книги — «Маленькие поэмы в прозе» (1869) и «Сезон в аду» (1871). Стр. 54. — Фор Поль (Fort 1872—1960) — французский поэт, автор циклов ритмической прозы под общим названием «Французские баллады»; как иллюстрацию слов Гумилева можно привести отрывок из его ст-ния «Песенка майского жука:

Майский жук жжужит на воле. Дагобер томится в школе. Он построил Сен-Дени. Близятся каникул дни.

Майский жук жужжит на воле. Шарлемань томится в школе. Принял в Риме он венец. Скоро мытарствам конец. <...>

Стр. 60-61. — «Аксиома Кольриджа — по-видимому слова английского поэта-романтика Сэмюэля Тейлора Кольриджа <...>, содержащиеся в его «Застольных беседах» («Table-talk»): «Определение хорошей прозы — нужные слова на нужном месте, хорошей поэзии — самые нужные слова на самом нужном месте»» (ПРП 1990. С. 292). Стр. 121-122. — О сквозном образе «детей Каина» и, в частности, «каиниток», в творчестве Гумилева см комментарии к №№ 1, 6 (VI). Стр. 138-139. — Беллами Эдвард (Bellamy 1850—1898) — американский писатель, журналист и общественный деятель, автор утопического футурологического романа «Looking backword. 2000—1887» (1888), изданного в русском переводе в 1889 г. под названием «В 2000 году». Стр. 141. — Имеется в виду героиня драмы Габриеля д'Аннунцио «Джоконда» (1899).

85. Дракон. Альманах стихов. Вып.I. Пб., 1921.

ПРП -- ПРП (Шанхай) -- ПРП (Р-т) -- СС IV -- Ст ПРП -- ЗС -- Изб (Слов) -- ПРП 1990 -- СтПРП (ЗК) -- СС IV (Р-т) -- Соч III -- Полушин -- Изб (Слов) 2 -- ОС 1991 -- СП (Ир) -- Круг чтения -- СПП 2000 -- СС 2000 -- Изб (Вече) -- Проза поэта; Серебряный вѐк: поэзия, критика. Хрестоматия. Чебоксары, 1993 -- Школа классики -- Школа классики 2002; «Цех поэтов». Кн.1. Берлин, 1922 -- «Цех поэтов». Кн.1. Репринтное воспроизведение изд. 1922. Берлин, 1978.

Дат.: 1920-1921.

Перевод на англ. яз. — Lapeza.

Статья тесно связана с гумилевскими курсами по теории поэзии 1919—1921 гг. и представляет собой экстракт содержания авторских конспектов этих курсов (см. т. X наст. издания).

Гумилев читал лекции по теории поэзии в Институте Живого Слова, литературной студии Дома Искусств, студии переводчиков при «Всемирной литературе» а также в студиях Пролеткульта и в 1-ой культурно-просветительной коммуне милиционеров. Сохранились воспоминания слушателей Гумилева — И.М. Наппельбаум, С.К. Эрлих, Л.Я. Гинзбург (см.: Жизнь Николая Гумилева. С. 188, 181, 175), содержащие описания отрывочных фрагментов этих занятий, вроде упоминания И.В. Одоевцевой об одном из его «педагогических приемов»: «Гумилев, чтобы заставить своих учеников запомнить стихотворные размеры, приурочивал их к именам поэтов — так, Николай Гумилев был примером анапеста, Анна Ахматова — дактиля, Георгий Иванов — амфибрахия» (Одоевцева I. С. 32).

Известно также, что эта деятельность Гумилева по-разному оценивалась современниками. «В последние годы жизни он был чрезвычайно окружен, — писал А.Я. Левинсон, — молодежь тянулась к нему со всех сторон, с восхищением подчиняясь деспотизму молодого мастера, владеющего философским камнем поэзии. В «Красном Петрограде» стал он наставником целого поколения: университет и пролеткульт равно слали к нему прозелитов» (Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С. 213). Еще более откровенно пишет об этом же С. Познер: «В жестокой, звериной обстановке советского быта это был светлый оазис, где молодежь, не погрязшая еще в безделье и спекуляции, находила отклики на эстетические запросы» (Там же. С. 238). С другой стороны, гумилевские беседы о «философском камне поэзии» вызывали у многих литераторов тех лет если не раздражение, то, по крайней мере, ироническую улыбку. «...Тогда было распространено суеверие, — вспоминал К.И. Чуковский, — будто поэтическому творчеству можно научиться в десять-пятнадцать уроков. Желающих стать стихотворцами появилось в то время великое множество. Питер внезапно оказался необыкновенно богат всякими литературными студиями, в которых самые разнообразные граждане обоего пола (обычно невысокой культуры) собирались в определенные дни, чтобы под руководством хороших (или плохих) стихотворцев изучать технику поэтической речи. <...> Гумилев в первые же месяцы стал одним из наиболее деятельных студийных работников. <...> Между тем, его курс был очень труден. Поэт изготовил около десятка таблиц, которые его слушатели были обязаны вызубрить: таблицы рифм, таблицы сюжетов, таблицы эпитетов, таблицы поэтических образов (именуемые им Эйдолологией; эйдолон (греч.) — образ). От всего этого слегка веяло средневековыми догматами, но это-то и нравилось слушателям, так как они жаждали верить, что на свете существуют устойчивые, твердые законы поэтики, не подверженные никаким изменениям — и что тому, кто усвоит как следует эти законы, будет наверняка обеспечено высокое звание поэта. Счастье, что сам-то Гумилев никогда не следовал заповедям своих замысловатых таблиц» (Там же. С. 130).

Куда более резко отзывался о гумилевской «теории поэзии» А.А.Блок, считавший влияние Гумилев на молодежь, по словам В.Ф. Ходасевича, «духовно и поэтически пагубным»: «Разгадку странной натянутой позы, принятой молодыми стихотворцами, следует, мне кажется, искать в статье Гумилева под названием «Антология стихотворения» <...> Сопоставляя старые и новые суждения Гумилева о поэзии, мы можем сделать такой вывод: поэт гораздо лучше прозаика, а тем более — литератора, ибо он умеет учитывать формальные законы, а те — не умеют; лучше же всех поэтов — акмеист; ибо он, находясь в расцвете всех духовных и физических сил, равномерно уделяет внимание фонетике, стилистике, композиции и «эйдопологии», что впору только Гомеру и Данте, но не по силам даже «крупным поэтическим направлениям». <...> «...Н.Гумилев и некоторые другие «акмеисты», несомненно даровитые, топят самих себя в холодном болоте бездушных теорий и всяческого формализма <...> (Русский путь. С. 475-476). С легкой руки Блока сюжет о «бездушном формализме» Гумилева — учителя поэзии стал кочевать по разным историко-

литературным трудам (особенно при этом выделялись «таблицы теории поэзии», в которых видели некий аналог средневековой «логической машины», механически комбинирующей всевозможные словосочетания). Всем подобным критикам ответил во вступлении к ПРП Г.В. Иванов, демонстративно открывший книгу «Анатомией стихотворения»: «Литературная деятельность покойного Н. Гумилева, особенно в последние три-четыре года, когда его имя приобрело прочный авторитет у широкого круга читателей, вызывала ожесточенные толки, споры и нападки. Здесь не место для полемики, скажу лишь, что сущность нападок на Гумилева — теоретика и критика (нередко и поэта) сводилась к тому, что его методически стройные, строго обоснованные приемы — недоступны и вредны в таком деликатном деле, как поэзия. Почему поэту вредно то, что считается совершенно необходимым музыканту или художнику (консерватория, рисовальная школа), никем из нападавших не было выяснено, но часть нашей критики, все еще тяготеющей к родной азиатской старинке, где как заповедь чтится «авось, небось и как-нибудь», всячески высказывала свое недовольство его работой трудолюбивого и культурного европейца в глубоких дебрях русского художественного слова.

Отрицать серьезность значения Н. Гумилева для Русской Поэзии — значит не понимать ее и не любить».

Стр. 76-80 и примечание. — Р.Д. Тименчик приводит в качестве источника следующий фрагмент из «Жития Протопопа Аввакума, им самим написанного»: «По алфавиту, *аль* Отцу, *иль* Сыну, *уия* Духу Святому. Григорий Нисский толкует: аллилуия — речь, хвала Богу; а Василий Великий пишет: аллилуия — ангельская речь, человечески рещи: слава Тебе Боже! До Василия пояху во церкви ангельские речи: аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя! Егда же бысть Василий и повеле петь две ангельские речи, а третюю, человеческую, сице: аллилуйя, аллилуйя, слава Тебе Боже!» (см.: ПРП 1990. С. 294).

К ИЛЛЮСТРАЦИЯМ

1. Фронтиспис — Н.С. Гумилев. Копия Ф. Вяземской с утраченного портрета поэта кисти Н. Шведе-Радловой (1921). «Портрет действительно наредкость похож и удачен <...> — Да, жаль, что приходится с ним расстаться, — повторяет он [Гумилев] — Будто с частью самого себя, с лучшей частью. <...> Пусть он живет у других. А я помещу фотографию с него в моем полном юбилейном собрании стихов, когда мне стукнет пятьдесят лет» (Одоевцева I. С. 387-388).
2. С. 9 М.В. Фармановский «Femina adorata».
3. С. 17 В.Я. Брюсов.
4. С. 25 Ю.Н. Верховский.
5. С. 29 Андрей Белый (Б.Н. Бугаев).
6. С. 35 В.В. Бородаевский.
7. С. 65 И.Ф. Анненский.
8. С. 71 Федор Сологуб (Ф.К. Тетерников)
9. С. 85 М.И. Цветаева.
10. С. 93 Вяч.И. Иванов.
11. С. 137 С.М. Городецкий.
12. С. 163 Велимир Хлебников (В.В. Хлебников).
13. С. 175 Г.В. Иванов.
14. С. 307 Ст-ние И.С. Рукавишникова «Пирамида».

Список условных сокращений, принятых в комментариях и разделе «Другие редакции и варнанты»

Архив Лозинского — архив М.Л.Лозинского (хранится у И.В. Платоновой-Лозинской, Санкт-Петербург); материалы в данном томе приводятся по описаниям, сделанными А.В.Лавровым и Р.Д.Тименчиком в ЛО.

Архив Лукницкого — коллекция автографов, документов, книг и вещей Гумилева, Ахматовой и лиц из их окружения, собранная П.Н.Лукницким. Передана В.К. и С.П. Лукницкими в ИРЛИ в 1997 г. В настоящее время опись ее не составлена.

Баскер — Баскер М. Ранний Гумилев: путь к акмеизму. СПб.: Изд. РХГИ, 2000.

БП – Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы / Вст. статья А.И.Павловского; Биограф. очерк В.В. Карпова; Сост., подгот. текста, прим. М.Д.Эльзона. — Л.: Сов. Писатель, 1988 (Б-ка поэта. Большая сер.)

Городецкий — Городецкий С.М. Некоторые течения в современной русской поэзии // Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия. М.: Высшая школа, 1988. С. 90-96.

Гумилевские чтения 1984 — Гумилевские чтения. Wien, 1884 (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband № 15).

Гумилевские чтения 1996 — Гумилевские чтения. Материалы международной конференции филологов-славистов. СПб.: СПбГУП, 1996.

ДП — Гумилев Н.С. Драматические произведения. Переводы; Статьи / Сост., вст. статья Д.И.Золотницкого. Примеч. Д.И.Золотницкого и М.Д. Эльзона. — Л., 1990.

ЕЛПН — Ежемесячные литературные и научно-популярные приложения к жур налу «Нива»

Ж 1910 — Гумилев Н.С. Жемчуга: Стихи. — М.: Скорпион, 1910.

Жизнь Николая Гумилева — Жизнь Николая Гумилева: Воспоминания современ ников / Сост., коммент. Ю.В.Зобнина, В.П.Петрановского, А.К. Станюко вича. — Л.: Международный фонд истории науки, 1991.

Жизнь поэта — Лукницкая В.К. Николай Гумилев. Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л.: Лениздат, 1990.

ЖЛТХО — Журнал Театра литературно-художественного общества.

Зобнин — Зобнин Ю.В. Николай Гумилев — поэт Православия. СПб.: Изд. СПбГУП, 2000.

ЗС — Гумилев Н.С. Золотое сердце России: Сочинения / Сост., вст. статья, коммент. В. Полушина. Семейная хроника Гумилевых О.Высотского. — Кишинев: Лит. артистикэ, 1990.

Иванов III — Иванов Г.В Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. Мемуары. Литера турная критика. М., 1994.
Изб (Вече) — Гумилев Н.С. Избранное: Стихотворения. Проза Статьи. Письма к А.Ахматовой / Предисл., сост., примеч В.П.Смирнова. — М.: Вече, 2001.
Изб (Слов) — Гумилев Н.С. Избранное / Сост., вст. статья, коммент., лит. биограф. хроника И.А Панкеева — М.: Просвещение, 1990 (Б-ка словесника).
Изб (Слов) 2 — Гумилев Н.С. Избранное / / Сост., вст. Статья, коммент., лит. биограф. хроника И.А Панкеева — М.: Просвещение, 1992. 2-изд. (Б-ка словесника).
ИРЛИ — Институт русской лит-ры (Пушкинский дом) РАН. Рукописный отдел.
Исследования и материалы — Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. / Сост. М.Д.Эльзон, Н.А.Грознова. — СПб.: Наука, 1994.
Колчан — Гумилев Н.С. Колчан: Стихи. М-Пг.: Альциона, 1916 (на титульном листе проставлена марка изд-ва Гиперборей).
Костер — Гумилев Н.С. Костер: Стихи. Пг.: Гиперборей, 1918.
Круг чтения — Гумилев Н.С. «Когда я был влюблен...» Стихотворения. Поэмы. Пьесы в стихах. Переводы. Избранная проза. / Сост. Л.А.Озеров. — М.: Школа — Пресс, 1994. (Круг чтения: шк. программа).
Кузмин — Кузмин М. А. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примечания Н.А.Богомолова. — СПб.: Академический проект, 1996. (Новая библиотека поэта).
Лекманов — Критика русского постсимволизма. / Сост. О.А.Лекманов. М., 2002.
ЛН — Переписка В.Брюсова с Н.С.Гумилевым (1906—1920) / Вст. статья и комментарии Р.Д.Тименчика и Р.Л.Щербакова. Публ. Р.Л. Щербакова // Валерий Брюсов и его корреспонденты. Книга вторая. М.: Наука, 1994. С. 400-514 (Лит. наследство. Т.98).
ЛО — «Не покоряясь магии имен...» Н.Гумилев — критик. Новые страницы / Предисловие, публикации и комментарии А.В.Лаврова и Р.Д.Тименчика // Лит. обозрение. 1987. № 7. С. 102-112.
Москва 1988 — Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии // Москва. 1988. № 6.
Неизд 1980 — Гумилев Н.С. Неизданные стихи и письма. — Paris: YMCA-PRESS, 1980.
Неизд 1986 — Гумилев Н.С. Неизданное и несобранное / Сост., ред., коммент. М. Баскер и Ш. Греем; Художник А. Ракузин — Paris: YMCA-PRESS, 1986.
Николай Гумилев в воспоминаниях современников — Николай Гумилев в воспо минаниях современников / Ред., сост., предисл., коммент. В. Крейда. — Репринтное изд. — М.: Вся Москва, 1990.
Одоевцева I — Одоевцева И.В. На берегах Невы. М.: Захаров, 2005 (Серия «Биографии и мемуары»; на обл. — Ирина Одоевцева. Воспоминания. Т.I).
Одоевцева II — Одоевцева И.В. На берегах Сены. М.: Захаров, 2005 (Серия «Биографии и мемуары»; на обл. — Ирина Одоевцева. Воспоминания. Т.II).

ОС 1991 (Ижевск) — Гумилев Н.С. Огненный столп: Стихи и проза / Предисл. и сост. Е.А.Подшиваловой — Ижевск: Удмуртия, 1991

Оцуп – Оцуп Н.А. Николай Гумилев: Жизнь и творчество / Пер. с фр. Л. Аллена при участии С. Носова. — СПб: Изд-во «Logos», 1995 (Судьбы. Оценки. Воспоминания XIX — XX вв.).

ОЧ — Гумилев Н.С. Озеро Чад. М.: Центр-100, 1995.

Писатели символистского круга - Писатели символистского круга. Новые материалы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.

ПК — Гумилев Н.С. Путь конквистадоров. СПб.: Тип. Р.С. Вольпина, 1905.

Полушин — Гумилев Н.С. В огненном столпе / Сост. В.Л. Полушин. — М.: Советская Россия, 1991.

ПРП — Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии / Сост. Г.В. Иванов. Пг.: Мысль. 1923.

ПРП 1990 — Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии / Сост. Г.М.Фридлендер (при участии Р.Д.Тименчика). Вступ. ст. Г.М.Фридлендера. Подготовка текста и коммент. Р.Д.Тименчика. — М.: Современник, 1990 (Б-ка «Лю бителям российской словесности»).

ПРП (Р-т) — Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. Репринтное воспроизве дение имздания 1923. Letchwortch (Herts): Prideaux Press, 1979 (Russian Titles for the Specialists).

ПРП (Шанхай) — Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии — 2-е изд. — Шанхай: Дракон, б.г.

РНБ — Российская национальная библиотека (СПб). Отдел рукописей.

РП I — Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. Т. 1. А-Г / Редкол.: П.А. Николаев (гл. ред.) и др. — М.: Сов. Энциклопедия, 1989. — Сер. биогр. словарей: Русские писатели. 18 — 20 вв.

РП II — Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. Т.2: Г-К / Гл. ред. П.А. Николаев — М.: Большая Российская энциклопедия, 1992 (Русские писатели. 18—20 вв. Сер. биогр. словарей)

РП III — Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. Т.3: К-М / Гл. ред. П.А. Николаев — М.: Большая Российская энциклопедия, 1994 (Русские писатели. 18—20 вв. Сер. биогр. словарей)

РП IV — Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. Т.4: М-П / Гл. ред. П.А. Николаев — М.: Большая Российская энциклопедия, 1999 (Русские писатели. 18—20 вв.)

РП XX (I) — Русские писатели, XX век. Биобиблиогр. Слов. В 2 ч. Ч. I. А-Л / Редкол. Н.А. Грознова и др. Под ред. Н.Н.Скатова. — М.: Просвещение, 1998.

РП XX (II) — Русские писатели, XX век. Биобиблиогр. Слов. В 2 ч. Ч.II. М-Я / Редкол. Н.А.Грознова и др. Под ред. Н.Н.Скатова. — М.: Просвещение, 1998.

РЦ 1908 — Гумилев Н.С. Романтические цветы. Париж: Danzig, 1908.

Русский путь — Н.С. Гумилев: Pro et contra / Сост. вст. статья и прим. Ю.В. Зобнина — СПб.: Изд. РХГИ, 1995 («Русский путь»).

Русский путь 2 — Н.С. Гумилев: Pro et contra / Сост. вст. статья и прим. Ю.В. Зобнина. 2-изд — СПб.: Изд. РХГИ, 2000 («Русский путь»).

с. — страница

Соч III — Гумилев Н.С. Сочинения: В 3 т. Т. 3. Письма о русской поэзии / подгот. текста, прим. Р.Д.Тименчика. — М.: Худож. лит-ра. 1991.

СП (Ир) — Гумилев Н.С. Стихи. Проза / Послесл. Н.А. Богомолова — Иркутск: Восточно-Сибирское кн. изд- во, 1992.

СПП 2000 — Гумилев Н.С. Стихотворения, поэмы проза. / Сост. С.Р.Федякин. — М.: Астрель, Олимп, Изд-во АСТ, 2000.

СС 2000 — Гумилев Н.С. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. / Сост. И.А .Панкеев — М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000.

СС IV — Гумилев Н.С. Собр. соч.: В 4 т. Т.4. Рассказы, очерки, литературно-критические и другие статьи, «Записки кавалериста» / Подг. Текста, ком мент. Г.П. Струве, вст. статья В.В.Вейдле — Вашингтон, 1968.

СС IV (Р-т) — Гумилев Н.С. Собр. соч.: В 4 т. Т.4. Репринтное воспроизведе ние изд. 1962—1968 гг. — М.: Терра, 1991.

ст. — стих

ст-ние — стихотворение

стр. — строка

Ст ПРП — Гумилев Н.С. Стихи. Письма о русской поэзии / Вст. статья Вяч. Вс. Иванова. Сост., науч. подгот. текста, послесл. Н.А. Богомолова. — М.: Художественная литература, 1990

Ст ПРП (ЗК) — Гумилев Н.С. Стихи. Письма о русской поэзии / Вст. статья Вяч. Вс. Иванова. Сост., науч. подгот. текста, послесл. Н.А.Богомолова. - М.: Художественная литература, 1989 (Сер.: Забытая книга).

ЧН — Гумилев Н.С. Чужое небо: Третья книга стихов — СПб.: Аполлон, 1912.

Школа классики 1997 — Серебряный век. Поэзия / Сост. Т. Бек. — М.: Олимп, 1997.

Школа классики 2002 — Гумилев Н.С. Стихи. Проза (Н.Гумилев, В.Ходасевич, Г. Иванов) / Сост. С.Р.Федякин М.: Олимп, 2002 (Школа классики).

ШЧ — Гумилев Н.С. Шестое чувство / Предисл. А.С. Бутузовой-Зюдиной — М.: Московский рабочий, 1990.

Lapeza — Nikolai Gumilev on Russian Poetry. Ed. and trans. David Lapeza. Ann Arbor, 1977.

Doherty — Doherty J. The Acmeist Movement in Russian Poetry: Culture and the Word. Oxford, 1995.

Алфавитный указатель изданий, отрецензированных Н.С. Гумилевым (указываются №№ статей)

Адамович Г.В. Облака: Стихи. Пг., 1916. 68

Алексеев Н.А. Венок павшим:
Сборник избранных лирических стихотворений. Paris, 1917. 71

Алякринский С.А. Цепи огней. М., 1910. 30

Анненский И.Ф. Вторая книга отражений. СПб., 1909. 15

Анненский И.Ф. Кипарисовый ларец.
Вторая книга стихов (посмертная). М., 1910. 26

Анненский И.Ф. Фамира кифаред. Вакхическая драма. СПб., 1913. 33

Антология. К-во «Мусагет». М., 1911. 33

Антология современной поэзии. Изд.2. Киев, 1912. 59

Антонов К.Е. «Дали блаженные!» Мелкие стихотворения. СПб., 1910. 30

Арельский Грааль [С.С.Петров]. Голубой ажур. СПб., 1911. 38

Арион. 1. Пб., 1918. 75

Астори Е. Диссонансы. Варшава, 1911. 30

Ауслендер С.А. Рассказы. Книга вторая. СПб., 1912. 53

Ахматова А.А. Четки. СПб., 1914. 65

Балтрушайтис Ю.К. Горная тропа. М., 1912. 49

Балтрушайтис Ю.К. Земные ступени. М., 1911. 38

Бальмонт К.Д. Зарево зорь. М., 1912. 47

Бальмонт К.Д. Полное собрание сочинений.
Т.8. Зеленый вертоград. М., 1911. 39

Бальмонт К.Д. Только любовь. 2-е изд. М., 1908. 10

Белый Андрей. Урна: Стихотворения. М., 1909. 14

Берман Л.В. Неотступная свита. Пг., 1915. 67

Бестужев Вл. [Вл.В.Гиппиус]. Возвращенье. СПб., 1913. 45

Блок А.А. Ночные часы. Четвертый сборник стихов. М., 1911. 39

Блок А.А. Собрание стихотворений. В 3 кн. М., 1912. 44

Блок А.А. Театр. Изд. 3. Пб., 1918. 73

Бобринский П.А., гр. Стихи. СПб., 1912. 43

Большаков К.А. Мозаика. М., 1911. 31

Бородаевский В. В. Стихотворения. СПб., 1909. 18, 19

Брандт Н.Г. Нет мира миру моему: Стихи. Киев, 1910. 27

Брюсов В.Я. Зеркало теней: Стихи. М., 1912. 40, 46

Брюсов В.Я. Пути и перепутья. Собрание стихов. Т.2 М., 1908. 6
Бунин И.А Сочинения. Том шестой. СПб., 1910. 29
Бурнакин А.А. Разлука: Песенник. 2-е изд. М., 1912. 41
Василевский Л.М. Стихи. СПб., 1911. 38
Верлэн П. Собрание стихов / Пер. Валерия Брюсова — М., 1912. 39
Верлэн П. Записки вдовца. СПб., 1912. 39
Верхарн Э. Монастырь / Пер. Эллиса. М., 1908. 11
Верховский Ю.Н. Идиллии и элегии. СПб., 1910. 29
Верховский Ю.Н. Разные стихотворения. М., 1908. 12
Веселкова-Кильштедт М.Г. Песни забытой усадьбы. СПб., 1911. 39
Весы. 1909. № 9. 21
Врангель Н.А., бар. Стихотворения. СПб., 1911. 30
Гагарин Г.С., кн. Стихотворения. Пг., 1915. 67
Гарднер В.Д. От жизни к жизни. М., 1913. 60
Гедройц Сергей [В.И.Гедройц]. Стихи и сказки. СПб., 1910. 27
Генигин Ив. Стихотворения. Рига, 1911. 39
Гессен В.М. Желтые Листья. СПб., 1911. 30
Городецкий С.М. Ива. Пятая книга стихов. СПб., 1913. 45, 51
Городецкий С.М. Русь: Песни и думы. М., 1909. 19
Городецкий С.М. Цветущий посох. СПб., 1913. 65
Гофман М.Л. Гимны и оды. СПб., 1911. 30
Гуревич Б.А. Вечно человеческое: Книга космической поэзии. СПб., 1912. 50
Диесперов А.Ф. Стихотворения. М., 1911. 31
Долинов М.А. Радуга. Пг., 1915. 67
Долинов М.А., Конге А.А. Пленные голоса: Стихи. СПб., 1911. 38
Дружинин М.М. Стихи. СПб., 1909. 30
Дружинин М.М. Стихотворения. СПб., 1909. 30
Дружинин М.М. Стихи. Стихотворения. СПб., 1910. 30
Дубнова С.С. Осенняя свирель.Пг., 1911. 30
Животов Н.Н. Южные цветы. Киев, 1912. 50,
Зенкевич М.А. Дикая порфира: Стихи. СПб., 1912. 40, 52
Зилов Л.Н. Стихотворения. М., 1911. 31
Зубовский Ю.Н. Стихотворения. Киев, 1911. 38
Иванов Вяч.И. Нежная тайна.λέπτόν. СПб., 1912. 57, 60
Иванов Вяч.И.Cor Ardens. Часть первая. М., 1911. 32
Иванов Вяч.И.Cor Ardens. Часть вторая. М., 1912. 43
Иванов Г.В. Вереск. Вторая книга стихов. Пг., 1916. 68
Иванов Г.В. Горница. СПб., 1914. 65
Иванов Г.В. Отплытие на о. Цитеру: Поэзы. СПб., 1912. 40
Кашинцев Ф.Н. Боли сердца. СПб., 1911. 30
Клюев Н.А. Братские песни. Книга вторая. СПб., 1912. 43
Клюев Н.А. Сосен перезвон. М., 1911. 39

Клычков С.А. Песни. СПб., 1911. 30
Князев В.В. Сатирические песни. СПб., 1910. 26
Комаровский В.А. Первая пристань. СПб., 1913. 63
Константинов С. Миниатюры. СПб., 1911. 38
Корона А.А. Лампа Аладдина. Пг., 1915. 67
Котомкин А.Е. Сборник стихотворений. СПб., 1911. 38
Кречетов Сергей [С.А.Соколов]. Летучий голландец: Стихи. М., 1910. 20
Кудиш Б.Ю. Лунные напевы. М., 1912. 50 [текст рецензии отсутствует]
Кузмин М.А.Осенние озера. Вторая книга стихов. М., 1912. 44, 48, 54
Кузмин М.А. Первая книга рассказов. М., 1910. 22
Кузмин М.А. Сети. М., 1908. 5
Кузьмина-Караваева Е.Ю. Скифские черепки: Стихи. СПб., 1912. 40
Кульчинский В.Г. Разбитая арфа. Ярославль, 1911. 31
Курдюмов В.В. Азра: Стихи. СПб., 1912. 41
Курдюмов В.В. Пудренное сердце. СПб., 1913. 60
Курлов Е. Е. Стихи. М., 1910. 26
Ладо-Святогорский Ф. [Ф.А.Смородский].
Песни о светлой стране. СПб., 1911. 30

Левберг М.Е. Лукавый странник. Пг., 1915. 67
Левин М. Juvenilia: Стихи. Харьков, 1912. [текст рецензии отсутствует] 50
Ливен М.Г., бар. Цезарь Борджиа. СПб., 1912. 42
Лившиц Б.К. Флейта Марсия. СПб., 1911. 30
Лозинский М. Горный ключ: Стихи. Пг., 1916. 68
Любяр Я. [А.К.Лозина-Лозинский]. Противоречья. В 3 т. СПб., 1912. 58, 60
Ляндау К.Ю. У темной двери: Стихи. М., 1916. 70
Мандельштам О.Э. Камень. СПб., 1913. 63
Мандельштам О.Э. Камень. СПб., 1916. 68
Морозов Н.А. Звездные песни. М., 1910. 27
Нарбут В. Аллилуйя: Стихи. СПб., 1912. 43
Нарбут В.А. Стихи. Кн 1. СПб., 1910. 31
Негин. Грядущий Фауст. Рязань, 1910. 29
Орлы над пропастью. Предзимний альманах. СПб., 1912. 55
Остров. 1909. № 2. 21
Подоводский К.Д. Вершинные огни: Стихотворения. М., 1910. 25
Потемкин П.П. Герань. СПб., 1912. 41
Пруссак В.В. Цветы на свалке. Пг., 1915. 67
Пучков А.И. Последняя четверть луны. Пг., 1915. 67
Пяст Вл. [В.А.Пестовский]. Ограда: Книга стихов. СПб., 1909. 16, 20
Радимов П.А. Земная риза. Казань, 1914. 65
Радимов П.А. Полевые псалмы: Стихи. Казань, 1912. 41
Ратгауз Д.М. Тоска бытия: Стихотворения. СПб., 1910. 25

Рем Дмитрий [А А.Баранов], Сидоров А.А. Стихи. М., 1910. 23
Ремизов А.М. Часы. Роман. СПб., 1908. 8
Рославлев А.С. Карусели. СПб., 1910. 26
Рославлев А.С. Цевница. СПб., 1913. 60
Ротштейн А. Сонеты. СПб., 1910. 26
Рукавишников И.С. Стихотворения. Книга шестая. СПб., 1909. 19
Садовской Б.А. Позднее утро: Стихотворения. М., 1909. 19
Садок судей. СПб., 1910. 30
Садок судей. II. СПб., 1912. 61
Салтыков А.А., гр. По старым следам. Пг., 1915. 67
Святополк-Мирский Д.П. Стихотворения. СПб., 1911. 30
Северные цветы на 1911 г., собранные к-вом «Скорпион». М., 1912. 36
Северянин Игорь. [И.В.Лотарев]. Громокипящий кубок. СПб., 1913. 63
Северянин Игорь [И.В.Лотарев].
Предгрозье. 3-я тетрадь 3-го тома стихов. Брошюра 29-я. СПб., 1910. 30

Сидоров Ю.А. Стихотворения. М., 1910. 29
Симановский И. Б. Новый мир: Стихотворения. Бобруйск, 1910. 23
Скалдин А.Д. Стихотворения. СПб., 1913. 60
Смерть. Альманах. СПб., 1909. 20
Соловьев С.М. Цветник царевны:
Третья книга стихов. М., 1913. [не указана в заглавии] 60

Соловьев С.М. Апрель: Вторая книга стихов. М., 1910. 27
Сологуб Ф. [Ф.К.Тетерников]. Пламенный круг: Стихи. М., 1908. 9
Сологуб Ф. [Ф.К.Тетерников]. Собрание сочинений. Т.I. М., 1910. 27
Сологуб Ф. [Ф.К.Тетерников]. Собрание сочинений. T.V. М., 1910. 27
Сологуб Ф. [Ф.К.Тетерников]. Собрание сочинений.
Жемчужные светила. Т. XIII. М., 1913. 63

Стихи Нелли. М., 1913. 63
Струве М. А. Стая: Стихи. Пг., 1916. 69
Сухотин П.С. Астры. М., 1909. 20
Тартаковер С.Г. Несколько стихотворений. СПб., 1911. 38
Тиняков А.И. (Одинокий). Navis nigra: Книга стихов. М., 1912. 50
Тэффи. Семь огней: Стихи. СПб., 1910. 25
Уайльд О. Сфинкс / Пер. Л. [А.И.]Дейча. СПб., 1912. 43
Федоров А.М. Собрание сочинений. Т.4. Мой путь. М., 1911. 30
Фофанов К.М. После Голгофы. СПб., 1910. 23
Французские лирики XIX века / Пер. Валерия Брюсова. М., 1909. 17
Ходасевич В.Ф. Счастливый домик. М., 1914. 65
Цветаева М.И. Вечерний Альбом. М., 1910. 30

Цветаева М.И. Волшебный фонарь. Вторая книга стихов. М , 1912. 41
Черный Саша [А.М.Гликберг]. Сатиры. СПб., 1910. 26
Черный Саша [А.М.Гликберг]. Сатиры и лирика. Книга вторая. СПб ,1912. 41
Чолба В.[В.Д.Трофименко].
В мечтах моих. Около жизни. Стихотворения. Афоризмы. СПб., 1910. 23

Чролли [К.Ф.Тарасов]. Гуингм. Пг., 1915. 67
Чурилин Т.В. Весна после смерти. М., 1915. 67
Шершеневич В.Г. Весенние проталинки. М., 1911. 39
Шершеневич В.Г. Carmina. М., 1912. 60
Штейн С.В. Славянские поэты. Переводы и характеристики. СПб., 1908. 7
Штейн Э.И. Я. СПб., 1910. 30
Эллис. Stigmata. М., 1911. 30
Эренбург И.Г. Стихи. Paris, 1910. 30
Эренбург И.Г. Я живу. СПб., 1911. 38
Янтарев Е.Л. Стихи. М., 1910. 23
Chuzeville J. Anthologie des poètes russes. Paris, 1914. 65

Алфавитиый указатель статей Н.С. Гумилева (указываются №№ страниц)

«Алексей Толстой сам описал свою жизнь...»
[предисловие к изд.: Толстой А.К. Избранные сочинения. Пг., 1921]. 228

Анатомия стихотворения. 240
Африканское искусство [неоконченная статья] 183
«В Париже застрелился В. В. Гофман...» [некролог] 98
Вожди новой школы. К.Бальмонт, Валерий Брюсов, Федор Сологуб.
[неоконченная статья]. 203

Выставка нового русского искусства в Париже. *Письмо из Парижа* 8
Два салона. Société des Artistes Indépendants и
Société Nationale des Beaux Arts 11

Жизнь стиха 51
«Издавая первый русский художественный журнал в Париже...»
[заметка «От редакции» к № 1 журнала «Сириус»]. 6

Как большинство поэтов начала девятнадцатого века...
[предисловие к неосуществленному изданию Теофиля Готье] 224

М.В. Фармаковский. Artiste-peintre *(Письмо из Парижа)* 6

Наследие символизма и акмеизм. 146
«Не будучи ассириологом...»
[предисловие переводчика к изд.: Гильгамеш. Вавилонский эпос. СПб., 1919]. 214

«Один английский историк литературы трогательно сказал про Саути...»
[предисловие к изд.: Саути Р. Баллады. Пг., 1922]. 219

«Один путешественник XVIII века рассказал в своей книге о странном человеке...»
[предисловие к изд.: Кольридж С.Т. Поэма о старом моряке. Пг., 1919]. 216

«От Сарданапала через Алкивиада...»
[предисловие к изд.: Тит Петроний Арбитр. Матрона из Эфеса. Пг., 1923]. 207

По поводу «Салона» Маковского. 26
Поэзия Бодлера. 230
Поэзия в «Весах». 75
«Поэт стал великолепным органом...» [неоконченная статья] 169
Теофиль Готье. 100
«Умер К. М. Фофанов...» [некролог] 98
«Франсис Вьеле-Грифэн родился в Норфольке...»
[предисловие к публ.: Вьеле-Грифэн Ф. Кавалькада Изольды //
Северные записки. 1914. № 1]. 156

«Французская поэзия восемнадцатого века во всем следовала приемам...»
[неоконченная статья]. 214

«Французским народным песням не повезло...»
[предисловие к изд.: Французские народные песни. Пг.:Берлин, 1923]. 221
Читатель. 235

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ О ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ. ОБЗОРЫ. РЕЦЕНЗИИ.

«Издавая первый русский художественный журнал в Париже...» 6
М.Ф. Фармаковский Artisti-peintre (*Письмо из Парижа*) 6
Выставка нового русского искусства в Париже. *Письмо из Парижа* 8
Два салона 11
М. Кузмин. Сети. 14
Валерий Брюсов. Пути и перепутья. Собрание стихов. Том II. 15
Сергей Штейн. Славянские поэты. 16
Алексей Ремизов. Часы. Роман. 16
Федор Сологуб. Пламенный круг. Стихи. Книга 8-я 19
К. Бальмонт. Только любовь. Второе издание 20
О Верхарне. 21
Юрий Верховский. Разные стихотворения. 24
По поводу «салона» Маковского 26
Андрей Белый. Урна. Стихотворения. 27
И. Ф. Анненский. Вторая книга отражений. 30
В. Пяст. Ограда. Стихи. 31
Французские лирики XIX века 32
Валериан Бородаевский. Стихотворения. 33
Сергей Городецкий. Русь. Песни и думы. Валериан Бородаевский. Стихотворения. Борис Садовской. Позднее утро. Стихотворения. Иван Рукавишников. Стихотворения. Книга шестая 34
Альманах «Смерть». Павел Сухотин. Астры. Вл. Пяст. Ограда. Книга стихов. Сергей Кречетов. Летучий голландец. Стихи. 38
Журнал «Весы». Журнал «Остров» 43
М. Кузмин. Первая книга рассказов 45
К.М. Фофанов. После Голгофы. Василий Чолба. В мечтах моих. Около жизни. Стихотворения. Афоризмы. Е. Янтарев. Стихи. Иосиф Симановский. Новый мир. Стихотворения. Дмитрий Рем. Алексей Сидоров. Стихи 46
Жизнь стиха 51
Тэффи. Семь огней. Стихи. Д. Ратгауз. Тоска бытия. Стихотворения. Константин Подоводский. Вершинные огни. Стихотворения 61
Иннокентий Анненский. Кипарисовый ларец. Вторая книга стихов (посмертная). Александр Рославлев. Карусели. Е. Курлов. Стихи. Александр Ротштейн. Сонеты. Василий Князев. Сатирические песни. Саша Черный. Сатиры 63
Федор Сологуб. Собрание сочинений. Т. I, V. Сергей Соловьев. Апрель. Вторая книга стихов. Николай Морозов. Звездные песни. Н. Брандт. Нет миру моему. Стихи. Сергей Гедройц. Стихи и сказки. 69
Поэзия в «Весах» 75

Ив. Бунин. Том шестой. Юрий Сидоров. Стихотворения.
Юрий Верховский. Идиллии и элегии. Негин. Грядущий Фауст 78
«Передо мной двадцать книг стихов...» 81
«Для критика, желающего быть доказательным...» 90
Вячеслав Иванов. Cor ardens. Часть первая 92
Антология. 95
«Умер К.М. Фофанов...» 98
«В Париже застрелился В.В. Гофман...» 98
Северные цветы на 1911 г. 99
Теофиль Готье 100
Ю. Бултрушайтис. Земные ступени. И. Эренбург. Я живу.
Грааль Арельский. Голубой ажур. С. Константинов. Миниатюры.
С. Тартаковер. Несколько стихотворений. «Пленные голоса». Стихи.
А. Конге и М. Долинова. Л.М. Василевский. Стихи. А.Е. Котомкин.
Сборник стихотворений. Юрий Зубовский. Стихотворения. 106
Александр Блок. Ночные часы. Четвертый сборник стихов. Сосен Перезвон. К.Д. Бальмонт. Полное собрание сочинений. Том восьмой. Зеленый вертоград. Поль Верлэн. Собрание стихов. Перевод Валерия Брюсова. Поль Верлэн. Записки вдовца. М.Г. Веселкова-Кильштедт. Песни забытой усадьбы. Вадим Шершеневич. Весенние проталинки. Ив. Генигин.
Стихотворения 110
Валерий Брюсов. Зеркало теней. Стихи. М. Зенкевич. Дикая Порфира. Стихи. Е. Кузьмина-Караваева. Скифские черепки. Стихи. Георгий Иванов. Отплытие на о. Цитеру. Поэзы 118
Марина Цветаева. Волшебный фонарь. Вторая книга стихов. Павел Радимов. Полевые псалмы. Стихи. Всеволод Курдюмов. Азра. Стихи. Анатолий Бурнакин. Разлука. Песенник. Саша Черный. Сатиры и лирика. Книга вторая. П.П. Потемкин. Герань. Корнфельда. 122
Бар<он>. М. Ливен. Цезарь Борджиа. 124
Вячеслав Иванов. Cor ardens. Часть вторая. Николай Клюев. Братские песни. Книга вторая. Владимир Нарбут. Аллилуйя. Стихи. Гр. Петр Бобринский. Стихи. Оскар Уайльд. Сфинкс. Перевод Льва Дейча 126
Александр Блок. Собрание стихотворений в трех книгах. Книга первая. Стихи о прекрасной даме. Книга вторая. Нечаянная радость. Книга третья. Снежная ночь. М. Кузмин. Осенние озера. Вторая книга стихов 131
Сергей Городецкий. Ива. Пятая книга стихов В.Л. Бестужев. Возращенье . 135
Валерий Брюсов. Зеркало теней. 139
К. Бальмонт. Зарево зорь 140
М. Кузмин. Осенние озера 140
Ю Балтрушайтис. Горная тропа 140
Борис Гуревич. Вечно человеческое. Книга Космической поэзии. Александр Тиняков (Одинокий). Navis Nigra. Книга стихов. Ник. Животов. Южные цветы. Стихотворения. Книга вторая. Бронислав Кудиш. Лунные напевы. Мих. Левин. Juvenilia, Стихи 141
Сергей Городецкий. Ива 143
М. Зенкевич. Дикая порфира 143
Сергей Ауслендер. Рассказы. Книга вторая 144
М. Кузмин. Осенние озера. Вторая книга стихов 145

Орлы над пропастью. Предзимний альманах 146
Наследие символизма и акмеизм 146
Вячеслав Иванов. Нежная тайна λέπτόν. 150
Я. Любяр. Противоречия. Книга 2-я. Мы, безумные... 150
Антология современной поэзии 151
Вячеслав Иванов. Нежная тайна. Вадим Гарднер. От жизни к жизни. А. Скалдин. Стихотворения. Александр Рославлев. Цевница. Я. Любяр. Противоречья. Всеволод Курдюмов. Пудреное сердце. Вадим Шершеневич. Carmina 152
Садок судей II 155
«Франсис Вьеле-Грифэн родился в Норфольке...» 156
«В книгоиздательстве «Скорпион» вышла...» 158
«Поэт стал великолепным орга́ном...» 169
Сергей Городецкий. Цветущий посох. Анна Ахматова. Четки. Павел Радимов. Земная риза. Георгий Иванов. Горница. Владислав Ходасевич. Счастливый домик. Chuzeville. Anthologie des poète russes. Paris 171
Африканское искусство 183
Мария Левберг. Лукавый странник. Л. Берман. Неотступная свита. Михаил Долинов. Радуга. Александр Корона. Лампа Аладдина. Чролли. Гуингм. Анатолий Пучков. Последняя четверть луны. Тихон Чурилин. Весна после смерти.. Гр. А.А. Салтыков. По старым следам. Князь Г. Гагарин. Стихотворения. Владимир Пруссак. Цветы на свалке 184
Георгий Адамович. Облака. Стихи. Георгий Иванов. Вереск. Вторая книга стихов. М. Лозинский. Горный ключ. Стихи. О. Мандельштам. Камень. Стихи. 192
М. Струве. Стая. Стихи 200
Константин Ляндау. У темной двери. Стихи 201
Венок Павшим. Сборник стихов Никандра Алексеева 202
Вожди новой школы К. Бальмонт, Валерий Брюсов, Федор Сологуб 203
Театр Александра Блока 205
«От Сарданапала через Алкивиада...» 207
«Арион» 208
«Не будучи ассириологом...» 214
«Французская поэзия восемнадцатого века...» 214
«Один путешественник XVIII века рассказал в своей книге...» 216
«Один английский историк литературы трогательно сказал...» 219
«Французским народным песням не повезло...» 221
«Как большинство поэтов начала девятнадцатого века...» 224
«Алексей Толстой сам описал свою жизнь...» 228
Поэзия Бодлера 230
Читатель 235
Анатомия стихотворения 240
Другие редакции 245
Комментарии 251
К иллюстрациям 538
Список условных сокращений 539
Алфавитный указатель изданий, отрецензированных Гумилевым 543
Алфавитный указатель статей Гумилева 547

Научно-художественное издание
Николай Степанович Гумилев

Руководитель издательского проекта
академик Российской Академии словесности Г.В. Пряхин
Зам. руководителя Д.Г. Горбунцов
Ответственный редактор
кандидат филологических наук И.И. Жуков
Художественный редактор проекта М.В. Георгиев
Компьютерный набор, верстка: Т.В. Серегина
Техническое обеспечение: С.Д. Афанасьев
Издание подготовлено при участии ООО «Евразия+»
Лицензия ЛР № 010193 от 19.02.1997

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93
том 7: 953000 — книги, брошюры
Сдано в набор 26.11.2005
Подписано в печать 26.12.2005
Формат 60Х90 $^1/_{16}$ 34,5 п. л.
Тираж 1210 экз., 1-й завод. Заказ 4179.

Газетно-журнальное объединение «Воскресенье»
Москва, ул. Октябрьская, д. 98, стр. 1
Тел. (095) 780-05-56

Отпечатано с оригинал-макета в типографии
Акционерного Общества работников НПП «Джангар»
Республика Калмыкия, г. Элиста, ул. Ленина, 245